GESAMMELTE WERKE VON RICHARD DEHMEL
Bd·IX: DER MITMENSCH



S·FISCHER/VERLAG/BERLIN

DEHMEL



DEDICAVIT


S. FISCHER
VERLAG BERLIN

VON DIESEM WERK wird zugleich eine VORZUGSAUSGABE auf holländischem Büttenpapier, Van Gelder, aufgelegt: sechzig vom Verfasser signierte und numerierte Exemplare, mit der Hand in bestes Leder gebunden, davon fünfzig zum Verkauf. Preis 12 Mark der Band, bei Subskription auf das zehnbändige Gesamtwerk; Einzelbände nicht im Handel. Zu bestellen direkt bei S · FISCHER · VERLAG · BERLIN · W · BÜLOWSTR · 90

GESAMMELTE WERKE VON RICHARD DEHMEL

IN ZEHN BÄNDEN



I · ERLÖSUNGEN · II · ABER DIE LIEBE · III · WEIB UND WELT
IV · DIE VERWANDLUNGEN DER VENUS · V · ZWEI MENSCHEN · VI · DER KINDERGARTEN · VII · LEBENSBLÄTTER · VIII · BETRACHTUNGEN ETC ·
IX · DER MITMENSCH · X · LUCIFER

GESAMMELTE WERKE VON RICHARD DEHMEL

NEUNTER BAND



S·FISCHER·VERLAG·BERLIN
MDCCCCIX

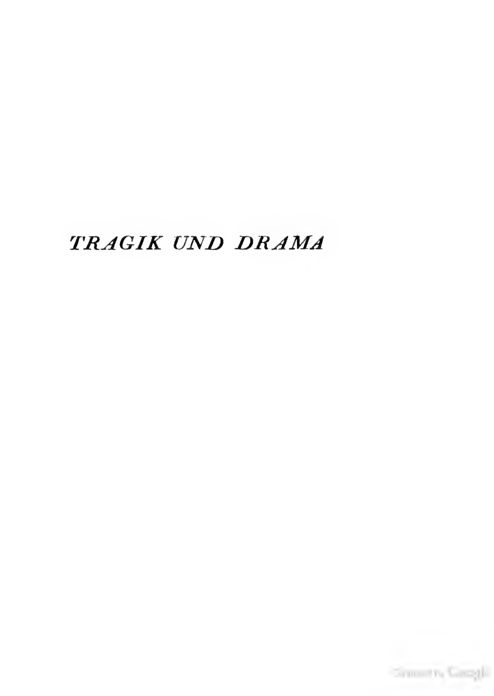

THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY
Library

DER MITMENSCH

TRAGIKOMÖDIE VON RICHARD DEHMEL

NEBST EINER ABHANDLUNG ÜBER TRAGIK UND DRAMA

Zweite, sehr veränderte Ausgabe.
2. & 3. Tausend, verlegt bei S. Fischer, Berlin, 1909,



TRAGIK UND DRAMA

TRAGIK UND DRAMA

Eine Wert-Untersuchung

I. TERMINOLOGISCHES

Seit Schopenhauer, Richard Wagner und Nietzsche hat man sich daran gewöhnt, von tragischer Weltanschauung zu reden und dadurch dem Begriff der Tragik, der früher nur ein Kunstbegriff war, gleichsam den erhabenen Stempel höchsten Allgemeinwertes aufzudrücken. Noch Hebbel hütete sich wohlweislich vor dieser philosophischen Anmaßlichkeit in der ästhetischen Wertbemessung; er spricht stets nur von tragischer Form und Idee, mag er auch hinter den Kulissen mit Hegels Weltgeist liebäugeln. Und Schiller, obwohl sein moralischer Idealismus den entscheidenden Anstoß gegeben hat, die Kunstwerte endlich nach Gebühr aus allgemein menschlichen Lebenszwecken zu begreifen, kennt dennoch sogar nur den tragischen Affekt, das „Vergnügen an der traurigen Rührung“. Wie man sich hierzu auch stellen will, jedenfalls ist unbestreitbar, daß sich der tragische Begriff in fortwährender Wertverschiebung befindet, selbst schon während eines knappen Jahrhunderts. Und der altgriechische Sänger des Totenfestliedes, der sich zum ersten Mal die große Bocksmaske vorband, um die alljährliche Wiederkunft des Dionysos, des Heerdenführers der verstorbenen Seelen, vor den attischen Hirten und Ackerbürgern wirksamer zu dekla-

mieren, hat sich gewiß nicht träumen lassen, daß aus dieser lyrischen Stilwidrigkeit dereinst das liturgische Drama des Äschylos, die ceremoniöse Tragödie des Corneille, die pathetische Oper zu Bayreuth und am Ende gar eine Schicksalslehre der ewigen Wiederkehr aufsprießen würde.

Man fühlt sich zu der Frage gedrängt, ob denn das Tragische, nachdem es dermaßen ins schier Unendliche ausgewachsen ist, überhaupt noch in die dramatische Form paßt, in diese Form des Kampfes zwischen begrenzten Kräften. Wir wollen freilich in den Grenzen der Kunstform unbegrenzte Mächte des Lebens auffangen; aber besagt die Verallgemeinerung einer menschlichen Ansicht vom Schicksal in der Tat etwas Ewig-Lebendiges? Ist jene sehr weite Begriffsüberspannung nicht vielleicht nur ein erstes Anzeichen, daß wir selbst dem Begriff zu entwachsen beginnen? Oder sollte wirklich der „Wille zur Macht“ etwas dermaßen Allmächtiges bezeichnen, daß seine Erhöhung zu einem tragischen Weltzweck auch die Tragödie zur höchsten Kunstart „umwertet“? Steigt denn der Kunstwert so sehr mit der Lebensbewertung? — Auf den ersten Blick scheint das unannehmbar; denn es läßt sich ästhetisch leicht nachweisen, daß der oberste Zweck jedweder Kunst, nicht etwa blos der dramatischen, Befreiung vom Widerstreit der Eindrücke des zeitlich und räumlich bedingten Daseins ist, daher auch von allen jeweiligen Lebensabschätzungen, Naturauffassungen, Weltanschauungen und dergleichen. Aber wenn zwar durchaus nicht der Zweck, so kann die Verfechtung solcher

Maximen doch ein recht wirksames Mittel zum Zweck sein; und grade in der dramatischen Form, da sie allenthalben auf Kampf gestellt ist, auf den Zwiespalt zwischen mindestens zwei zum Ausgleich drängenden Willenskräften, ist die Gegeneinander-Ausspielung verschiedener menschlicher Zwecksetzungen ein aufs Höchste spannendes Wirkungsmittel. Das muß einmal deutlich beleuchtet werden.

Zunächst ist jeder dramatische Dichter von dem Bedürfnis der Menschennatur beherrscht, inmitten all der hemmenden, erniedernden, verderbenden Mächte, die das Leben des Einzelnen wie der Gattung bedrücken, auch die eine Macht zur Sprache zu bringen, die in uns treibend, erhebend, veredelnd wirkt. Mag eine solche Macht nicht vorhanden sein außer uns, mag sie für eine „übermenschliche" Weltanschauung ganz Eins sein mit jenen schlimmen Mächten: als Handelnde nehmen wir sie doch Alle, gezwungen durch unser Zweckbewußtsein, unwillkürlich als etwas Besonderes an. Siehe Darwin: Vererbung und dennoch Entwickelung. Aus dem Glauben an diese Macht entstehen all unsre sittlichen Gesetze, entspringt unser ganzes Gefühl der Verantwortung, mag es sich einzeln noch so mannigfach äußern: mag es einen Jesus reizen, durch Selbstvernichtung vor Gott und der Menschheit Zeugnis zu leisten für seine Lehre der Selbstlosigkeit, mag es den Raubmörder reizen — wie das einmal geschah — nach seiner blutigen Tat ein Kanarienvögelchen mit etwas Wasser zu versorgen, um es vor dem Verdursten zu retten. Es ist der Glaube, aus dem allein

unser Drang zur Beschäftigung über die eigene Notdurft hinaus, unser Verlangen nach Vollkommenheit, unser Lebensmut erklärt werden kann, weil es zugleich der Glaube ist, der den Untergang des Einzelnen erträglich macht durch die Arbeitsleistung für ein unendlich Gemeinsames; nur so ist der scheinbare Widersinn der seltsamen Tatsache zu lösen, daß grade die lebenskräftigsten und schaffensfreudigsten Charaktere den Tod am wenigsten „tragisch nehmen".

Ein solcher Glaube wirkt sicherlich willensteigernd im Kampf der Menschheit um ihr Dasein und Werden; wohlverstanden in dem „Kampf ums Dasein", der die kultiviertesten Exemplare des Homo Sapiens beschäftigt, nämlich die zweckbewußte, sittlich vernünftige Umzüchtung des Kampfes zwischen Mensch und Mensch zu einem Kampf zwischen Menschheit und Natur, sei es der rohen, gewaltsamen Natur außer uns, sei es der wilden, grausamen Natur in uns. Dieser Glaube ist also einerseits tiefster Grund unsres geistigen Lebens und Strebens, seine Pflege andrerseits höchstes Ziel und Gebot unsrer Willenshandlungen. Demnach muß es auch, da die menschliche Kunst nun einmal im menschlichen Leben wurzelt, dem höchsten Ziel der Kunst dienlich sein, diesen Glauben in den dramatischen Kampf als Gestaltungsmittel einzubegreifen, eben um dadurch die sinnliche Spannung auf den seelischen Ausgleich des Kampfes in die höchste geistige Sphäre zu rücken. Freilich stellt hier, wie überall, das höchste Ziel auch die schwerste Aufgabe; denn die Gefahr liegt nahe, daß die moralische Idee als morali-

sierende Formel zum Vorschein kommt, daß der Dichter zum Prediger wird und Idealfiguren verfaßt, die vielleicht durch begeisterte Worte belehrend, aber nicht durch ihr Wesen und Tun überzeugend wirken. Aber darum diese Aufgabe der dramatischen Kunst ohne weiteres leugnen, hieße die Dichtung losschneiden vom wirklichen Dasein, von ihren natürlichsten Beziehungen zum gegenwärtigen Volk sowohl wie erst recht zur künftigen Menschheit; und grade die moderne Naturwissenschaft mit ihrer monistischen Weltauslegung sollte die pseudoästhetischen Redereien über die „erhabene Zwecklosigkeit“ des künstlerischen Schaffens zum Teufel jagen. Während wir bei allen übrigen Menschenkindern die Tatsache zweckbewußten Willens, unbeschadet aller deterministischen Theorieen, eben als Tatsache hinnehmen müssen, ja sogar den Wert der menschlichen Handlungen ausschließlich nach dem Grad ihrer Zweckmäßigkeit für irgend eine Lebensgemeinschaft schätzen, soll auf einmal der ganze Wert des Künstlers in zweckloser Verschleuderung seiner geistigen Kräfte bestehen? —

Bei der Frage nach dem Zweck der Kunst muß eben immerfort unterschieden werden zwischen der Kunstform als sinnlicher Naturerscheinung und als Erzeugnis menschlicher Geisteskraft. In erster Hinsicht ist sie allerdings zwecklos, d. h. wir können den Zweck nicht nachweisen; aber dasselbe gilt dann auch von jeder andern geistigen Leistung, von der uneigennützigen Entdeckung des Forschers wie vom gewinnsüchtigsten Börsenmanöver. Übrigens pflegen wir zwecklos nur Das zu nennen, wofür wir

die Grundursache nicht wissen. Das betrifft also außer dem Formphänomen nur den organischen Trieb zum Schaffen, das Unwillkürliche im Willen des Künstlers, nicht aber die Tätigkeit des Gestaltens, die sich bewußt auf die Reizverhältnisse zwischen Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken gründet. Und es ist fraglich, ob wir nicht auch für unsern Schaffenstrieb Zweckregeln aufstellen werden, sobald wir erst tiefer in seine natürlichen Ursachen blicken, in die rhythmische Statik und Dynamik der lebendigen Formverwandlungskräfte, in ihre Schwingungs- und Spannungs-Verhältnisse. Der biologische Entwicklungsgedanke des mehr als Darwin weisen Lamarck bedeutet ja auch nur eine Vertiefung der Lehre vom Zweck der Lebensformen, eine Zurückführung der Zweckmäßigkeit auf triebhafte Beweggründe. Denn daraus wächst alle Weltweisheit, in Kunst sowohl wie Wissenschaft: aus dem Bedürfnis, die moralischen wie supramoralischen Ideale immer weniger als willkürliche Forderungen, immer mehr als notwendige Bedingungen bewußten Lebens zu behandeln: schon das Sonnwendblümchen hat religiöse, schon das Korallentierchen soziale Vernunft. Es sagt nicht das Geringste gegen dieses Bedürfnis, daß wir beim Eintritt des höchsten Kunstgenusses von allem Zweckbewußtsein sofort befreit sind; das ist dann eben vollkommen befriedigt worden. Eine ähnliche Selbstvergessenheit erleben wir ja beim Liebesgenuß; auch da werden Zwecknöte genug ausgestanden, damit der Geist davon genesen kann zum selig freien Spiel der Triebe. Und schließlich ist es mit all unserm Trachten so: viel

liebe Müh um die liebere Ruh.

Dramatisches Zweckbewußtsein ist also das Streben, in die Kunstform die stärksten humanen Ideen, d. h. die höchsten sittlichen Willensmächte irgend einer bestimmten Zeit eines bestimmten Volkes einzubegreifen; eine künftige Menschheit wird dann entscheiden, ob der Künstler den richtigen Spürsinn hatte in der Bewertung der verschiedenen Mächte. Und weil jenes Streben in spannendste Wirkung durch Figuren umgesetzt wird, die eine machtvolle Idee mit Energie repräsentieren, deren Handeln vom Glauben an diese Macht und dadurch auch an die eigne Kraft zeugt, so wird mittelbar auch der Kunstwert gesteigert, indem der Künstler solche Idealfiguren (man mag sie symbolisch auch „Personen" oder „Charaktere" nennen) gestaltet und in einen Kampf mit irgendwelchen unwertigen Mächten des zeitlichen Lebens verwickelt. Die künstlerische Befreiung von dem natürlichen Zwiespalt zwischen dem vernünftigen Willen und den unsinnigen Trieben oder Begierden wirkt eben umso erhebender, je spannkräftiger das Hemmungsgewicht des sittlichen Kampfes den sinnlichen Kampf macht. Im anderen Falle, d. h. wenn im Drama entweder auf solche Kraftgestalten oder auf solchen sittlichen Entwicklungswillen verzichtet wird, knechtet das Zweckbewußtsein den Dichter sofort zum einseitig kritischen oder zum allseitig favoritischen Handlanger der Zeitbestrebungen, verführt ihn zur Verfertigung von Anklage- oder Beschönigungs-Werken, bis hinab zu ihren niedersten Spielarten, dem Tendenzpamphlet und dem Unterhaltungsmachwerk. Man schlage nur nach in

den wertvollsten Dramen der sogenannten Weltliteratur, oder vielmehr in jeder beliebigen irgendwie weltbedeutenden Dichtung, denn nicht blos durch die dramatische Handlung, sondern mit anderen Kunstgriffen auch durch die epische Begebenheit und lyrische Gelegenheit bringt der Dichter Kampfgefühle zum Ausgleich: die machtvollkommenen sind immer die, die solchen vom stärksten Glaubensmut ihrer Zeit getragenen Edelwillen im Konflikt mit überkommenen Übeln, Mißständen, Unzulänglichkeiten, Zweifeln, Ruchlosigkeiten oder Lastern zeigen, sei es nach außen, sei es in eigner Seele: — selbst der Unmächtling Hamlet glaubt an seine Kraft, selbst der Bösewicht Richard an sein Recht. Das ist triebhafte Sittlichkeit, instinktive Idealität, im Gegensatz zum lehrhaft versittsamten dogmatischen Idealismus, mag dieser nun ein optimistisches, mag er ein pessimistisches Fähnlein schwingen.

Bleibt bei alldem nur immer die Frage offen: muß denn ein solcher Konflikt durchaus „tragisch" sein, um den höchsten Kunstwert des Dramas zustande zu bringen? —

II. PSYCHOLOGISCHES

Was also ist das Tragische? Wodurch wirkt es? Ist es ein noch entwickelungsfähiges, unter Umständen notwendiges Kunstmittel, oder etwa ein überlebtes? —

Wie nachgewiesen, treibt das dramatische Zweckbewußt-

sein höchster Potenz zur Erzeugung von Idealfiguren, die den sittlichen Kampf der Menschennatur zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Volk mit persönlicher Energie austragen; man mag sie immerhin „Helden" nennen, nur ist dann auch dieses Wort lediglich als ideales Symbol gemeint, nicht als irgendwie schon reales Faktum. Und Voraussetzung ist selbstverständlich, daß die zukünftig wertvollste temporäre Idee vom Dichter in der Tat klar erkannt wird, keineswegs aber von seinen Gestalten, sonst brauchten sie nicht erst drum zu kämpfen; hierdurch erklärt sich auch von selbst, daß die bedeutendsten Dichter bei ihren Zeitgenossen, die naturgemäß der Mehrzahl nach zu solcher Erkenntnis noch nicht reif sind, eben weil sie gleichfalls noch drum kämpfen, in der Regel zuerst auf Widerspruch stoßen.

In jenem Kampf kann der ringende Held — gleichgiltig ob in menschlicher oder göttlicher oder tierischer Maske — siegen oder unterliegen. Den Sieg bezeichnet Niemand als tragisch, es müßte denn ein Scheinsieg sein, ein sogenannter Pyrrhussieg. Wie schon der Ursprung der Tragödie aus der Totenklage es mit sich bringt, ist das Grunderfordernis aller Tragik der Untergang des Kämpfenden in irgend einer Form: wenn nicht immer als körperlicher Tod, dann doch als seelischer Zusammenbruch einer vorherrschenden Willenskraft. Bei sieghaftem Endspiel der Idealfigur ist unser sittliches Zweckbewußtsein, das dem vollkommenen Kunstgenuß erst seinen sinnlichen Freipaß ausstellt, ohne weiteres befriedigt. Im Falle des Unterganges nur dann, wenn dieser aus sitt-

lichen Gründen notwendig erscheint, Gründen eben, die in der humanen oder religiösen oder sonstwie kulturellen Idee liegen, für deren Entwicklung dramatisch gekämpft wird. Auch das wieder ist ein ebenso instinktives wie intellektuelles Bedürfnis; die Art Sittlichkeit, die auf Weiterbildung der menschlichen Lebenswerte drängt, ist eben eine andre als die, die nur auf ihren Bestand bedacht ist. Jene wurzelt mehr in Gemütsanlagen, diese mehr in anerzogener Einsicht; daher die letzte Art stets von der ersten idealisch befruchtet wird und dann ein neues Dogma gebiert, die erste immer aus mystischen Urkräften wächst und neue Ideale zeugt, sobald das Dogma zu altern droht.

Nun kann der heldische Untergang hauptsächlich durch äußere Verhältnisse oder aber auch hauptsächlich durch inneres Verhalten verursacht sein. In beiden Fällen jedoch muß der Ringende seinen Untergang selbst veranlaßt haben, also durch sein ringendes Handeln, da sonst Ideal und Konflikt auseinanderfallen würden, der Untergang für den Entwicklungskampf wertlos, zur dramatischen Idee beziehungslos, also sittlich widersinnig und künstlerisch zwecklos bleiben würde. Und zwar wird er infolge äußerer Verhältnisse nur dann sittlich notwendig erscheinen, wenn entweder der Held den Sieg der idealsten Macht wohl erstrebt hat, aber aus Zufallsgründen seine Kraft an ein irriges Ziel zu setzen droht, sodaß der wahre Wert erst durch die von ihm entfesselten Gegenkräfte gesichert wird (Ödipus) — oder wenn er die wertvollste Macht wohl auf ihr Ziel hin richtig geschätzt, aber im

Kampf dafür unter dem Zwang ebenso mächtiger Gegenwerte unsittliche Mittel angewandt hat, sich also denselben Hemmungskräften, die er beseitigen wollte, anpaßt, sodaß die Entfesselung des Kampfes im sittlichsten Sinne zweckwidrig war (Orestes). Infolge inneren Verhaltens hingegen wird die Notwendigkeit des Unterganges unserm moralischen Instinkt wie unsrer Vernunft nur dann einleuchten, wenn entweder der Kämpfende den Sieg des Ideals blos angestrebt hat, um damit eigennützige Machtzwecke zu verfolgen, wenn also durch den Gegenkampf die schließlich sieghafte Idee vor der Gewalt des Siegers selbst geschützt wird (Macbeth) — oder wenn er zwar aufrichtig jenem höheren Machtzweck dienen will, sich aber davon ablenken läßt durch übergewaltige Triebgefühle, die seinem sittlichen Willen widerstreiten, wenn also der Held den idealen Entwicklungstrieb, den der Gegenkampf unterdrücken will, selber mitzuhemmen beginnt (Othello). Das sind die abstrakten Elemente, deren konkrete Kombinationen den logisch interessanten Bestandteil der tragischen Motive bilden.

Indessen nicht blos unsre Vernunft, nicht blos der geistige Gemeinsinn, der nach möglichst selbstloser Entwickelung der menschlichen Seelenkräfte begehrt, auch die sinnliche Selbstsucht unsrer Natur will durch die Kunst befriedigt werden. Wir wollen nicht blos moralisch überzeugt, wir wollen durch den Untergang solcher Idealfiguren zubesterletzt ästhetisch entzückt sein; wir wollen Erkenntnis nur deshalb empfangen, um uns mit ruhigem Gewissen einer Lustwirkung hinzugeben. Angebahnt frei-

lich wird diese Wirkung schon durch den dramatischen Kampf an sich, durch seine unmittelbare Sinnfälligkeit, im Unterschied von den übrigen Dichtungsarten, die unsre Nerven nur indirekt mit Sensationen des Kampfes reizen, die Lyrik meist sogar möglichst diskret. Denn wodurch fesselt das Drama vonvornherein? Da wird gerungen aus denselben Beweggründen und mit derselben Bewegtheit und Beweglichkeit, wie wir selber im Leben ringen, noch dazu mit gesteigerter Weiterbewegung. Unsre Gleichgiltigkeit ist sofort überwunden: die Dichtung, diese Form der Dichtung, huldigt offenbarst unsern Lebensformen. Dem stärksten sinnlichen Bedürfnis, dem Selbsterhaltungstrieb, ist geschmeichelt; wir nehmen teil an dem Willen des Ringenden, wir übertragen unsre Liebe zum Leben auf ihn, wir hoffen oder bangen mit ihm, wir sind gespannt auf den Erfolg. Siehe da: der Ringende unterliegt. Wir sehen zwar ein, daß sein Untergang aus sittlichen Gründen notwendig war; aber sowohl unser Selbsterhaltungstrieb, wie erst recht der auf ihm beruhende, fast ebenso starke Glückseligkeitstrieb, würde sich beleidigt fühlen, wenn ein solcher Ausgang des spannenden Kampfes nicht auch als w ü n s c h e n s w e r t empfunden würde, eben der sinnlichen Teilnahme wegen.

Zunächst sind wir befriedigt nur dann, wenn der Kampf ein so unerträgliches Leid in der Seele des Kämpfenden erzeugt hat, daß die Vernichtung seines Willens uns mit der erkannten Notwendigkeit aussöhnt als eine E r l ö s u n g v o m S c h m e r z dieses Willens; welche Erlösung aber noch keineswegs gleichwertig ist mit dem schließlichen

Freiheitsgefühl beim vollkommenen Kunstgenuß, der ja grade die seelische Erhabenheit über all diese Wirkungsmittel, sinnliche wie geistige, mit sich bringt und in sämtlichen Künsten lediglich auf dem Wunder des rhythmischen Kräftespiels ruht. Jene Erlösung hat nur den Wert einer Ausschaltung von Unlustgefühlen und ist erst die negative Bedingung für einen positiven Lustreiz. Nämlich wir übertragen die Regungen unsres Selbsterhaltungstriebes nicht gänzlich auf den Kämpfenden: trotz der Ergriffenheit durch sein leidvolles Schicksal bleiben wir uns doch immer noch unsrer eignen Persönlichkeit bewußt. Unser Selbstgefühl ist zugleich doch verletzt durch die schmerzhafte Unzulänglichkeit des Helden, durch seine leidenschaftliche Unvernunft. Wir empfinden sie als Vergehen gegen unsern Glückseligkeitstrieb, als Ruchlosigkeit im ursprünglichen Wortsinn, d. h. als undankbare Rücksichtslosigkeit gegenüber der Teilnahme, die wir ihm schenkten; wir sind auf Lust zur Rache gestimmt. Der Untergang des Ringenden erscheint uns nun wünschenswert noch deshalb, weil diese unsre selbstsüchtige Rachgier nach Befriedigung verlangt. Wir weiden uns an seinem Leid mit jener aus Furchtsamkeit grausamen Wollust, die in primitivster Roheit den Wilden antreibt, seinen gefangenen Feind zu martern, die hinter den naiven Tierquälereien des vor Tieren ängstlichen Kindes steckt, die uns noch heute beim Anblick einer Lynchung oder Hinrichtung beschleicht, und die eben durch die tragische Kunst im Lauf der Jahrhunderte raffiniert und unsern edleren Instinkten entwicklungspflichtig gemacht worden ist.

Diese sensuellen und sentimentellen Elemente müssen also noch zu den logischen treten, um eine Verbindung von Reizmitteln herzustellen, deren Gesamtreiz wir „tragisch“ nennen; und wir gewinnen durch solche umfassende Untersuchung einen neuen Einblick in den tragischen Kunstwert, der die bekannten alten Erklärungen, die zu ihrer Zeit vielleicht hinreichend waren, nicht etwa umstößt oder ausschließt, sondern auf tiefere Gründe zurückführt und auf höhere Zwecke bezieht. Zugleich erledigt sich dadurch die Frage, ob noch heute das vollständige Aufgebot all jener Kunstmittel nötig ist, um uns das unglückselige Ende einer dramatischen Idealfigur (Hauptperson) wahrscheinlich zu machen. Das „Vergnügen an der traurigen Rührung“ ergreift uns zwar im wirklichen Leben unmittelbar und unverzüglich, sobald wir einem Schicksalsschlag als unbetroffene Zuschauer beiwohnen; aber das Schicksal einer Kunstgestalt bewegt uns durchaus nicht ohne weiteres zu solcher wahrhaften Teilnahme. Denn die Wahrscheinlichkeit der Kunst unterscheidet sich von der des Lebens und wird sich immer unterscheiden durch Eines: Der Vorgang des Lebens erscheint uns wahr, eben weil er vor sich geht; unsre Sinne überzeugen unsre Vernunft. Die künstlerische Handlung dagegen, als ein Erzeugnis vernünftiger Geistesarbeit, spricht mittelbar durch die Vernunft zu den Sinnen; sie erscheint uns wahr nur dann, wenn ihr Verlauf uns hinreichend als notwendig begründet ist. Und was die „tragische“ Handlung angeht, so wäre heute ihre vollkommene, d. h. den höchsten Kunstwert sichernde Wirkung fraglos nur da-

durch zu erreichen, daß sämtliche Mittel der Begründung, die in jahrtausendelanger Ausbildung als notwendig befunden sind, verwendet und zweckmäßig verwertet, also nicht selbstzwecklich ausgespielt würden. Selbst zugegeben, daß in früheren Zeiten irgend eines dieser Mittel noch nicht (wie z. B. bei Äschylos) oder nicht mehr (bei Shakespeare) zur Anwendung kam: mit unserm sehr geschärften Bedürfnis nach biogenetischer Kausalität würden wir das einem Dichter Unserer Zeit nicht ohne Fehlvermerk hingehn lassen. Mindestens fordern wir dann von ihm, daß er (wie Shakespeare) aus neuen Lebenswerten Ersatz für das fehlende Kunstmittel schafft.

Das Tragische, als Inbegriff aller bisher zweckdienlichen Kunstgriffe, ist demnach der sittlich notwendige, sinnlich wünschenswerte Untergang von idealisch ringenden Kraftgestalten durch mittelbare oder unmittelbare Selbstvernichtung ihres starken Willens zur Macht. Also nicht die „Gerechtigkeit" macht das Brechen des Willens erforderlich, weil er eine „Schuld" auf sich geladen hat, die „Sühne" erheischt; wer wollte auch darüber entscheiden? nur der dogmatische Idealist, der über den idealen Instinkt wie der Magen über den Hunger knurrt! Sondern unsre Vernunft macht es zwecknotwendig; teils aus sittlichem Zweckbewußtsein, aus Vollkommenheitsbedürfnis, weil da ein Held einen Kampf heraufbeschworen hat, dem seine heldische Unzulänglichkeit (seine menschliche Unvernunft) nicht gewachsen ist, durch den er sich folglich mit Selbstentwertung bedroht; teils aus sinnlichem Zweckbewußtsein, aus Glückseligkeitsbedürfnis, weil die Rückwirkung dieser

Unzulänglichkeit solches Leid in ihm erzeugt, daß sein Kampfwille widersinnig, seine schließliche Selbstvernichtung zu einer Selbsterlösung wird. Und nicht durch „Mitleid“ (mit dem Unterliegenden) und „Furcht“ (vor der eignen Unvernunft) noch durch sonstwelche „traurige Rührung“ bewirkt die Selbstvernichtung einen Genuß in uns, der den Wert eines heilsamen Schauders, einer „Reinigung“ haben soll; denn das wäre teils ein sehr unreiner, teils aber überhaupt kein Genuß, und die „Reinigung“ (ob nun von Mitleid und Furcht, ob von den unvernünftigen Leidenschaften) liegt entweder schon in jener Erkenntnis der sittlichen Notwendigkeit, oder Aristoteles hat sie verwechselt mit der erhabenen Illusion unsrer freien Herrschaft über die sinnlichen Reize, die bei jedem höchsten Kunstgenuß eintritt, nicht blos bei dem dramatischen. Der eigentlich tragische Genuß ist vielmehr die Befriedigung unsrer Rachsucht an dem furchterregenden Helden, ist ein ehrfurchtvoller Triumph über sein leiderregendes Schicksal, und dadurch eben zugleich die Entlastung von dem durch sein Ringen in uns bewirkten Mitringen, Mitleiden, Mitfürchten, Mitschaudern.

Also die Unvernunft im Willen zur Macht, Das vor allem ist es, wodurch das tragische Fatum begreiflich und ergreifend wird. Der Trieb, das Unmögliche zu wollen, ob nur aus unwillkürlichem Zufall oder auch mit willkürlichem Vorsatz, der lenkt die tragischen Motive und führt zum tragischen Konflikt; und die tragische Katastrophe setzt da ein, wo das bisher noch möglich Scheinende sich als Unmöglichkeit herausstellt. Denn schlechthin

Unmögliches giebt es nicht; es kommt immer auf den Sonderfall an. Drum können wohl Götter und könnten auch Tiere als tragische Helden figurieren, aber niemals ein allmächtiger Gott; da es nichts Unmögliches für ihn gibt, würde sein leidvoller Untergang als unwahrscheinliche Laune wirken, er kann ja im nächsten Augenblick fröhlich wieder auferstehn. Und schon deshalb kann der „Wille zur Macht", in dem stets ein tragisches Element steckt, weil er ohne ewig sich wiedererhebende, d. h. unüberwindliche Gegenmächte überhaupt nicht denkbar ist, kein allmächtiger Weltwille sein. Er ist der gründlich erschöpfende Ausdruck einer menschlich beschränkten Weltanschauung; und soweit er als „übermenschlich" gelten will, bezeichnet er schlagend die eigne Unvernunft, nämlich die Selbsttäuschung des Menschen über das wirkliche Maß seiner Kraft. Diese Selbsttäuschung ist die Axe der Tragik. Wieweit der Einzelwille sich ausnimmt von der bisher erkannten Ordnung alles lebendigen Geschehens, die er somit selbst anerkennt, an die er glaubt, von der er dennoch Sich ausnimmt: das bestimmt seinen Schicksalsfall. Das also muß vom tragischen Dichter unter allen Umständen wirksam gestaltet werden: der Glaube des Helden an seine Ausnahmestellung im ganzen bekannten Weltgefüge, erst recht im Gefüge der Menschenwelt, und der vernichtende Gegenbeweis der unbekannten Fügungsmächte. Das allein und nichts Anderes ist das „große gigantische Schicksal, welches d i e Menschen erhebt, wenn es d e n Menschen zermalmt" — falls ich mir diese Verbesserung Schillers erlauben darf.

Aber auch hier bleibt die Frage offen: ist denn nur diese Art Schicksal groß? Im wirklichen Leben doch keinesfalls; Friedrich der Große und Karl der Große sind uns mit ihrer untragischen Art mindestens ebenso wertvolle „Helden“ (im historisch realen Wortsinn) wie Cäsar und Napoleon. Folglich kann die Frage wieder nur lauten: bringt denn das tragische Schicksal des Helden (im ästhetisch idealen Wortsinn) selbst bei vollkommener Begründung zugleich schon die größte dramatische Wirkung oder gar den höchsten Kunstwert mit sich? Und es erhebt sich die neue Frage: eignet sich jegliche höchste Lebensbewertung (Weltanschauung) zu einer tragischen Verwertung? —

III. BIOLOGISCHES

In der Tat weist die Überlieferung eine Anzahl Tragödien auf, denen die gegenwärtige Menschheit oder mindestens doch die deutsche Gesittung noch immer lebendigen Bildungswert und zugleich den obersten Kunstwert beimißt. Was für höchste Lebenswerte nun sind es, die bisher in diesen Tragödien benutzt, d. h. als kunstzweckvolle Gestaltungsmittel verwendet und verwertet wurden? —

Des Atheners sittlichster Trieb und Zweck war die Ausbildung des Menschen zum Staatsbürger, die Entwicklung einer einträchtigen Gleichberechtigung der Tüchtigsten, im Gegensatz zu den Untertanen der „barbari-

schen" Zwingherrschaften. Die kleine Gesamtheit der vornehmen Bürger wachte mit Eifersucht darüber, daß nicht die Machtfülle des Einzelnen — wozu der hinterlistige Frevelmut des griechischen Ehrgeizes leicht verlockte — die Machtvollkommenheit des Gemeinwesens einschränkte; und sogar im Kreis der vulgären Moral galt schließlich als edelste Mannestugend die wohlbedachte Mäßigung (*Sophrosyne*). Die Religion, aufs engste verknüpft mit der politischen Organisation, gipfelte in dem Glauben an eine Schicksalsmacht (*Ate, Moira, Nemesis*), die eigens dazu in die Welt gesetzt war, die Überhebung des Einzelnen (*Hybris*) zu brechen oder zu bändigen; eine Macht, der die Götter selbst untertan. Die Tragödie, ein Werkzeug der Religion, ursprünglich gottesdienstliche Handlung und späterhin immer noch heiliges Festspiel, erfüllte daher ihren Lebenszweck, indem sie jene sozial-religiöse Idee einer vorbestimmten Weltordnung in dem Untergang menschlichen Machtwillens aufdeckte. Das tragische Ende erschien notwendig, wenn die gewaltige Tüchtigkeit eines Menschen mit ihrem vermessenen Selbstvertrauen jener höchsten Macht entgegenwirkte, erhielt drum die schlagendste Begründung durch äußere Verhältnisse, durch den Zwang scheinbarer Zufälligkeiten, durch Verhängnisse im wahrsten Wortsinn.

Deshalb einerseits die engsinnige Deutung der tragischen Ergriffenheit, wie sie uns in den Kunstbegriffen des Aristoteles aufbewahrt ist. Es war natürlich, daß die Erlösung von dem leidvollen Bann des heldischen Willens keine rechte Würdigung fand, weil man zuvörderst ein

frommes Erbarmen mit der Hinfälligkeit seiner Kraft verspürte. Es war menschlich, daß der Triumph der Rachsucht über sein furchtbares Schicksal nicht beachtet und nur als furchtsames Bangen vor der eignen Hybris und der Übermacht der Nemesis ausgelegt wurde. Es war folgerecht, daß man die Erkenntnis der zweckvollen Notwendigkeit als eine gläubige Reinigung von Furcht und Mitleid deutete, von dem erschütterten Übermut. Man empfand: wie verehrungswürdig, wie ungeheuer übergewaltig, wie unantastbar in ihrer Furchtbarkeit muß eine schicksalverhängende Macht sein, die solche gewaltigen Willenskräfte zur Selbstvernichtung zu treiben vermag! Also eine Wirkung, vermittelt durch Andacht und Demut, durch die sklavische Gottesfurcht zuchtbedürftiger „Herrenmenschen", eine Wirkung allein durch die Wucht der Gestaltung, durch Unterwerfung erdichteter „Übermenschen" unter ein wirklich Übermenschliches; denn es mußten eben Gewaltmenschen sein, wenn die Handlung bei solcher Voraussetzung überhaupt einen Eindruck machen sollte. Und deshalb andrerseits der liturgische Stilpomp, der die Dichtung mit Tanz und Chormusik gleichsam kirchengemeindlich unterstützte, und vor allem die Herholung der Konflikte aus den riesenhaften Tyrannengeschlechtern der Vorgeschichte und Sagenzeit, aus den historischen oder mythischen „Helden". Hier also fällt der reale Sinn dieses Wortes, denn die Heldensage wurde ja damals noch als wahre Geschichte aufgefaßt, mit dem symbolischen zusammen; d. h. religiöse und dramatische Tragik, moralische und ästhetische Idealfigur, soziale Kultur und

Persönlichkeitskult, Lebensbewertung und Kunstverwertung decken einander noch instinktiv. Diese Helden sind alle wie Opferstiere, die edelmütig den Frevel büßen, zu dem eine höhere Macht sie verdammt hat, von Staats wegen zum zuchtvollen Beispiel. Der athenische Dichter konnte sich den höchsten dramatischen Konflikt in der Tat noch nicht anders als tragisch denken; weswegen sich auch die Komödie mit seelischen Kämpfen noch garnicht befaßte, sondern lediglich satirische Posse oder intrigantische Farce war.

Die attische Menschheit erlag einer freieren: Europa erlebte das Christentum. Mag es auch sklavische Elemente aus der alten Kultur übernommen haben, die aufs neue zur Priesterherrschaft drängten, es wies dennoch den Weg zur Unumschränktheit der gottergebenen Einzelseele. Es verkündete dem Menschengeist (oder der Menschengeist verkündete durch es) die Unabhängigkeit des liebreichen Willens; es hob den Kult der Persönlichkeit aus dem Joch der Masseninstinkte empor, aus dem Dienst sowohl staatsbürgerlicher wie stammesbrüderlicher Machtsucht. „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist!" Das bedeutete heimlich die Loslösung der religiösen von der politischen Sphäre, die Auflösung der antiken Staatsformen. Die Bahn war gebrochen für eine Kultur, die hinausdringen sollte über die Enge des nationalen Ideals, über Rassen- wie Klassen-Tendenzen. Die Vernunft begann den noch schwebenden Kampf für die sittliche Gleichberechtigung aller Menschen, für die Freiheit jeder wohlwollenden Meinung, für die Selbstzucht auf

Grund des Mitgefühls. Und an den Gottglauben, der in dem Machtzweck seines seligen Selbstgefühls solchen allmenschlichen Lebenswert barg, klammerte sich mit letzter Kraft wie an ein weltumschlingendes Notseil der zerfallende römische Staat, der selbe Staat, der diesem moralischen Wert schon lange vorgearbeitet hatte durch ein juristisches System, dem die unbeschränkte Macht der Persönlichkeit (freilich nur erst der besitzenden, wirtschaftlich selbständigen Persönlichkeit) oberstes Leitziel gewesen war, und zugleich der Staat, in dem die politische Skepsis des abgewirtschafteten Griechentums weltmännische Modephilosophie ward und so dem kosmopolitischen Dogma der christlich-platonischen Säemänner einen wohlgedüngten Boden schuf. Und nun zerfiel umso eher das römische Reich und hinterließ das Erbe seiner Bildung, seiner freigeistigen Weltweisheit, seines eigenwilligen Wirtschaftsrechtes und seines selbstgewissen Glaubens den germanischen und keltischen Völkern, die das persönliche Freiheitsbedürfnis noch als jugendstarken Gemütsdrang mitbrachten.

Die neue Religion bedeutete aber, mit der Auflösung der antiken Staatsformen, auch die Auflösung der antiken Kunstformen, ganz besonders natürlich der tragischen Kunst, deren despotischer Fatalismus dem eigentümlichen Erlösungsglauben des ursprünglichen Christentums ja gradezu sündhaft erscheinen mußte. Zwar legte im Mittelalter die Geistlichkeit mit ihren Mysterien- und Mirakel-Spielen den Grund zur christlichen Umgestaltung der dramatischen Traditionen; aber ihre sozialpolitische

Machtstellung war nirgends machtvollkommen genug, um das Theater dauernd in der Hand zu behalten. Und als sich später Kirche und Staat wieder notdürftig zusammentaten, war es zu spät für die Einbegreifung der Künste; sie hatten sich inzwischen verweltlicht, in weltanschaulichster Bedeutung. Trotzdem enthielt der sittliche Kern dieser widerspruchsvollen Religion, eben die Lehre vom unterschiedslosen Wert der allzumal sündigen Menschen vor Gott, den Keim für ein neues tragisches Element; den selben Keim, aus dem nach Jahrhunderten der Kirche selbst die Reformation und den Staaten die Revolution über den Kopf wuchs. Nicht mehr der Machtwille einer begrenzten Volksgemeinschaft konnte das Zweckbewußtsein des Dichters bestimmen: er mußte schließlich dazu gelangen, in dem sittlichen Kampf seiner Idealfiguren die Illusion der vollkommenen Selbstbestimmung, die Macht des rein menschlichen Kraftgefühls, das natürliche Recht der starken Eigentümlichkeit, kurz den Glauben an die Freiheit des Willens zum Austrag zu bringen, und zwar grade in seiner Sündhaftigkeit, denn die Erbsünde war ja gottgewollt. Der Untergang des dramatischen Helden mußte demgemäß überwiegend durch inneres Verhalten begründet werden. Es entstand das Schauspiel der zuchtlosen Leidenschaften, der vorsätzlichen Greueltaten, der verbrecherischen Seelenkämpfe, der dämonischen, pathologischen und problematischen Charaktere, und kam zur mächtigsten Entfaltung durch Shakespeares keltogermanisches Genie. Das tragische Ende erschien notwendig, wenn der Eigenwille des Ringenden das allgemeine Gleich-

gewicht der sittlichen Freiheit gefährdete (Macbeth, Richard III, Coriolan) oder sich selbst um die Unabhängigkeit seiner Vernunft zu bringen drohte (Hamlet, Timon, Romeo und Julia, Brutus) oder wenn gar Beides zusammentraf (Lear, Othello, Antonius und Kleopatra). Übrigens spricht sich Shakespeare selber in dem letztgenannten Stück (Akt 3, Szene 11) über dies sein oberstes tragisches Motiv durch den Raisonneur Enobarbus aus und weist zugleich mit bündigen Worten (*fault: make his will lord of his reason*) auf das Gesetz der tragischen Unvernunft. Was aber das künstlerisch Wichtigste ist: auch hier wieder wurde durch die Art der instinktiv moralischen Begründung die Wahl der Stoffe wie der szenische Stil bestimmt: nur Gestalten mit außerordentlich aufgesteigertem Eigensinn, nur von fixen Ideen besessene Charaktere, nur in drangvoll sprunghafter Szenenfolge sich entladende Konflikte vermochten bei solcher Voraussetzung eine überzeugende Handlung herzustellen. Diese Helden sind durchweg Abenteurer, die auf Teufelkomm-raus mit der Welt anbinden; gegen ihren launisch frevelnden Trotz (selbst einem Hamlet sitzt der Mordstahl sehr locker, sobald er nicht wittenbergisch gelaunt ist) wirken die opferwilligen griechischen Frevler (selbst Klytämnestra und Medea nicht ausgenommen) wie die reinen Heiligen.

Es kann daher nicht wundernehmen, wenn das englische Drama an tragischem Wert — nicht zu verwechseln mit dem dramatischen oder gar mit dem höchsten poetischen Kunstwert — beträchtlich gegen das griechische abfällt,

sowohl an ideeller Schwungkraft wie an sentimenteller Schlagkraft, mag auch das sensuelle Element bei weitem spann-und-zugkräftiger sein. Demgemäß verzichtet es auch auf die sogenannte rein tragische Wirkung, zeigt überall gern die komische Kehrseite der moralischen Konflikte, und man kann sich kaum der Vermutung erwehren, daß Shakespeares zwiespältige Idealfiguren — von Macbeth, Othello, Antonius und Richard bis Hamlet, Timon, Shylock und Lear — eigentlich gar keine furchtbaren Helden, sondern entsetzliche Narren vorstellen sollen; nur Romeo, Brutus und Coriolan scheinen aufs einfache Pathos hin angelegt, obgleich auch denen der cynische Kobold sichtbar genug den Fallstrick dreht. Ja, in „Troilus und Cressida“ wird ein wahres Kesseltreiben idealer Motive erst als tragische Hetzjagd vorgeführt und allmählich mit grotesker Absicht in eine Mordskomödie aufgelöst. Dieses Drama könnte als Schulstück benutzt werden, um die Elemente der Komik und der Tragik gegenseitig zu bespiegeln, die gemeinsame Ableitung ihrer Wirkungsmittel aus der sittlichen Unvernunft des Helden und der sinnlichen Schadenfreude des Zuschauers, nur nach entgegengesetzten Richtungen hin: während der törichte Wille des rein tragischen Helden auf einen für ihn unmöglichen, für uns höchst wertvollen Zweck erpicht ist, will der komische Held in seiner Torheit grade das Menschenmöglichste an Wertlosigkeit oder Zweckwidrigkeit leisten (so z. B. in diesem Drama Hektor, der auf dem Schlachtfeld, als wär's ein Turnierplatz, durchaus den gnädigen Herrn spielen will und dafür einfach

abgemurckst wird). Es liegt auf der Hand, daß die tragische Handlung umso näher an die komische rückt, je freier sich der Wille dünkt, d. h. je mehr er sich selbst entwertet durch seine unfreiwillige Torheit; ein unsterblicher Gott, der sich umbringen will, würde demnach eine vortreffliche komische Figur abgeben. So kommt es, daß erst in einer Zeit, in der die Freiheit des Willens moralisches Dogma wurde, die Komödie der psychischen Konflikte eine selbständige Kunstgattung werden, ja überhaupt erst entstehen konnte, die sogenannte reine Charakterkomödie; sie ist ein spezifisches Produkt der protestantischen Gesinnung. Und nur aus diesen inneren Gründen, nicht aber dem süßen Pöbel zu Liebe, von dessen Hanswurstgeschmack sich ein Shakespeare wohl schwerlich sein ganzes Leben lang ans Narrenseil hätte binden lassen, sondern um künstlerisch dem Umschlag der Stimmung ins Unfreiwillige vorzubeugen, mußte in den Tragödien jener Zeit das Heldentum der sündhaften Willkür einen komischen Einschlag bekommen. Hier also deckt sich der Kunstbegriff „Held" nur noch zur Hälfte mit dem Lebensbegriff; denn in Wirklichkeit wußte die Renaissance den tugendhafteren Heldenmut trotz Macchiavelli recht wohl zu schätzen, und aus dieser Schätzung ist dann im Ancien Régime die französische Tragödie entsprungen, die sich wieder auf „reinen" Stil versteifte.

Wer weiß, ob es in Wahrheit ein Glücksfall für die Entwicklung der deutschen Dramatik war, daß Lessing uns zu Ehren Shakespeares die klassische Tragödie der Franzosen als matten Abklatsch der Antike verekelt hat.

Mit ihrer sehr maßbewußten Haltung auf Grund eines menschlich wie künstlerisch äußerst vornehmen Pflichtgefühls — (über jede *tragédie* könnte man *„noblesse oblige“* als Motto setzen) — hätte sie grade als zuchtvolles Gegenmuster zu Shakespeares mißverstandener Willkürform dienen können und würde dann vielleicht die romantische, schon unsern Klassikern eigne Verwirrung der tragischen Begriffe verhütet haben. Daß Schiller und Hebbel in ihrer reifsten Zeit dem französischen Stil wieder näher traten, wurde leider so gut wie garnicht beachtet und wird selbst heute noch nicht genug gewürdigt. Die Motive des spanischen Dramas aber, die unsre Romantiker eine Zeitlang mit modischem Eifer begönnerten, haben zum Glück erst recht nicht gehaftet; entweder boten sie (Lope de Vega) blos ein geistig leichteres Kaliber der Shakespearischen Sündenabenteuer, oder sie lagen (Calderon) mit ihrer katholisch prunkenden Schwarmgeisterei dem protestantischen deutschen Gewissen zu fern, trugen also wohl höchstens dazu bei, unsre launische Querköpfigkeit (Grillparzer ist das beste Beispiel) noch etwas schrullenhafter zu machen. So haben denn bis in die neueste Zeit — bis sich das skandinavische Drama plötzlich von Shakespeare emanzipierte — nur die griechische und die englische Tragik als allgemein anerkannte Muster auf unsre Dichtung eingewirkt; und ebenso anerkanntermaßen sind diese Muster von keinem einzigen deutschen noch sonst einem Dramatiker bisher an tragischer Wirkung erreicht, geschweige übertroffen worden. Wie wäre das auch möglich gewesen? Wer kämpfte denn noch um

die Weltordnungen, um die sich die heldischen Konflikte dieser Tragödien so heftig drehten? Welcher Künstler hätte für Lebenswerte, die entweder endgiltig festgestellt oder ins Wanken geraten waren, den starken Formtrieb der Vorfahren aufbringen können? Schon bevor die politischen Revolutionen den idealen Entwicklungswillen der verschiedenen Volksklassen spalteten, hatte die philosophische Aufklärung in den obersten Bildungskreisen all die sozialen und religiösen Überzeugungen erschüttert, auf denen die instinktive Moral jener tragischen Motive ruhte. Man glaubte nicht mehr an die göttliche Aufsicht über das einzelne Menschenleben, also auch nicht an die Auserwähltheit gewisser Helden zur Selbstvernichtung, weder an einen vorbestimmten noch an den freien Willen zum Schicksal; und neue allverbindliche Richtungspunkte für die Willenskräfte der Menschenwelt waren noch nicht aufgetaucht.

Zwar versuchte die deutsche Philosophie aus dem Bankrott der göttlichen Weltordnung ein ewiges Sittengesetz zu retten: der freie Wille sollte sich durch sich selbst beschränken, und Kant's Dogma vom kategorischen Imperativ, das auch noch hinter Hegels Grundsatz vom selbstbedingten Widerspruch wie hinter Schopenhauers Willen zur Selbstverneinung und Nietzsches Macht zur Selbstüberwindung steckt, spiegelte sich in Schillers, Hebbels und Richard Wagners Konflikten ab. Aber unter diesem kritischen Idealismus verkümmerte nur die tragische Logik; schon bei Schiller steht der pessimistische Spruch, der die heldische Aufopferung eigentlich zur sinnlosen Bagatelle

stempelt: „das Leben ist der Güter höchstes nicht“. Weder Shakespeare noch gar die antike Tragödie hätte dergleichen aussprechen können; man würde ein solches Wort des Dichters für sündhafter empfunden haben als die ärgste Freveltat seiner Gestalten. Und mit dieser blos negativen Moral kam das poetische Pathos natürlich über die sentimentellen Motive der alten Dogmen doch nicht hinaus, blieb drin stecken und wurde wurzelfaul, so sehr auch Wagners Bastardgenie durch musikalische Exaltationen den Grundschaden zu verbergen bemüht war. Sogar die rein triebhafte Zweckmäßigkeit, die den Untergang des tragischen Kämpfers um seiner leidvollen Unvernunft willen einfach sinnlich notwendig macht, verzwickte sich zu einer zwecklosen, übersinnlichen Gerechtigkeit, die den Trieb der starken Persönlichkeit zu machtvollen Erlebnissen a priori als sträfliche Schuld ausgab, um eines lehrhaften Schicksalbegriffes willen. Eine unmenschliche Erhabenheit sollte die göttliche ersetzen, ein zur reinen Vernunft verpflichtendes Schicksal, das allenfalls nirwanische Geister, aber keinen wirklichen Menschen zu erheben vermag. So erklärt es sich, daß man selbst bei Hebbel, trotz der gewaltigen Willenskraft seines dramatischen Kampfgefüges, in seiner tragischen Begründung immer auf einen schwachen Punkt stößt, auf eine erklügelte Mißgeschicktheit, eine ausgerechnete Ohnmacht der Leidenschaften, deren sittlicher Allgemeinwert dem instinktiven Intellekt fraglich bleibt, wodurch auch die sinnliche Einzelwahrheit des Schicksalfalles anfechtbar wird. An Wagner darf man bei dieser ganzen

Frage überhaupt keine klaren Ansprüche stellen, da die poetische Komposition ihm überall nur als Klettergerüst zu musikalischem Pathos diente, und das liegt außerhalb der moralischen Sphäre. Er ist ebenso viel oder wenig ein Dichter, wie ein brünstiges Maultier ein Rassepferd ist, und mit der attischen Tragödie läßt sich sein sogenanntes Gesamtkunstwerk schon deshalb nicht zusammenkoppeln, weil das Verhältnis dort umgekehrt lag: Musik und Tanz bedienten die Dichtkunst, was nichts mit der Doktorfrage zu tun hat, ob der poetische Rhythmus vielleicht „aus dem Geist der Musik geboren" sei (das Umgekehrte ist glaubhafter). Doch auch bereits bei Grillparzer und in den ersten Kleist'schen Dramen zeigen die tragischen Konflikte einen Mangel an sicheren Lebenswerten, der ihren Idealfiguren einen seltsam erdfremden Anstrich gibt, eine weltflüchtige Eigenbrödelei, die sich in einer mystischen Sehnsucht nach „Entwerdung zum ewigen Sein" verzehrt und später bei Hebbel und Wagner fast Manie wird. Diese Helden wandeln allesamt in einer ästhetischen Atmosphäre, die auf dem realen Boden der Menschheit sofort sehr komisch verdunsten würde. Es sind daher meistens historische Helden mit unhistorischer Handlungsweise, obwohl die Dichter sich gradezu ein künstlerisches Verdienst daraus machten, ihnen den unkontrolierbaren Typus irgend einer toten Zeit aufzuprägen, beileibe nicht den ihrer eignen Zeit; alle früheren Tragiker taten unwillkürlich das Gegenteil, von den Franzosen, Spaniern und Engländern bis auf die alten Griechen zurück. Hier also steht der Kunstbegriff „Held", wenn auch nicht schnurstracks in Wider-

spruch, so doch kaum noch in Zusammenhang mit den wirklich geschichtlichen Ansichten über heroische Lebensführung. Von Bonaparte garnicht zu reden, aber Volkshelden wie Blücher und Lützow, Murat und Ney beweisen deutlich, wie sehr man die unbekümmerte Tatkraft trotz allen Moralskrupeln damals schätzte.

Es begreift sich allein aus der sittlichen Inbrunst des menschlichen Entwicklungswillens, daß grade der seelisch zerrissenste Dichter jener idealisch komplicierten Epoche — der Selbstmordskandidat Kleist im „Prinzen von Homburg" — am Ende seiner romantischen Laufbahn die beispiellose Natürlichkeit wagte, einen tragisch angelegten Konflikt als eine u n tragische Harmonie veredelnder Triebkräfte zu entpuppen, ohne wie Shakespeare zur Komik zu greifen: durch einen rein praktischen Pflichtbegriff, der zwar wenig ewige Seligkeit, doch umso mehr zeitliche Wohlfahrt verbürgt. Hier wird der heldische Machtwille nicht gebrochen, denn der Schauder des Prinzen vor dem Tode ist lediglich physisch und momentan, nicht moralisch sub specie aeterni; sondern an seinem leidvollen Schicksal erstarkt er zu der ihm angemessensten, uns Allen dienlichsten Werdelust. Aber dieser lebensmutige Kunstgriff, der dieses Drama zur Wiege der Mannszucht künftiger Geschlechter heiligt, wurde damals noch keineswegs auf seine Tragweite hin verstanden. Selbst der alte Goethe wollte nichts davon wissen, befangen in seiner Antipathie gegen des Dichters dämonisches Naturell und — in der zahmeren Dämonie seiner eignen Naturanlage. Denn Goethe im Gegenteil hatte versucht, aus dem kritischen

Umschwung jener Übergangszeit, deren skeptische Nachwehen wir noch heute in unsern Achseln zucken fühlen, ein neues tragisches Motiv zu entwickeln. Ihn quälte der richtunglos schwankende Wirbel der „zwei Seelen ach in der Brust“, an dem sich Kleist mit wilder Entzückung berauschte wie am Urquell der Schaffenskraft selbst. Sein ganzes langes Leben lang war er vergebens darauf bedacht, sich diesen haltlosen Stimmungsdrang wieder und wieder „vom Leibe zu schreiben“. Er nahm ihn gradeswegs für den Grund all der leidenschaftlichen Unvernünfte, die einst den heldischen Untergang zur erhebenden Notwendigkeit machten; und so wurde Faust mit seinem Schatten Mephisto zum weltversucherischen Prototyp des Menschen ohne sittlichen Schwerpunkt, des Menschen jeder Übergangszeit. Was Wunder, daß der Selbstkenner Goethe spornstreichs aus dem Häuschen geriet, sobald man ein Wort über sittliche Zwecke des Kunstschaffens verlauten ließ! Aber der selbe Goethe hat die Kunst als „Auslegerin der Natur“ gefeiert; wieso dann nicht in gewissen Grenzen auch als sittliche Auslegerin! Allerdings, der oberste Wert der Kunst schwebt über jedweder Sittlichkeit, bestimmt sich allein durch die freie Freude an einer möglichst reichen Fülle maßvoll gebundener Gefühlsbewegungen. Aber worauf erstreckt sich die Bindung? In den Grenzen der verschiedenen Künste auf verschiedene Bewegungen! In der dramatischen Kunst sind es Willenskämpfe, und im specifisch tragischen Drama eben moralisch vernichtende Kämpfe. Und weil hinter Goethes tragischem Leitmotiv keine absolute Moral mehr regiert, kein williger Glaube

an einen allgiltigen Zweck der einzelmenschlichen Lebensführung, sondern nur ein Unwille gegen Zwecklosigkeit, keine ideale Unvernunft gewaltiger sinnlicher Leidenschaften, sondern lediglich die reale Unlust einer übersinnlichen Sehnsucht, darum verfehlt dies Motiv sein Endziel; darum ist Faustens „höchster Augenblick" ein in jedem Betracht höchst untragischer, höher noch als der Kleistische Aufschwung, nämlich das zeitliche „Vorgefühl" der unvernichtbaren Mitwirkung am ewigen Schaffensglück der Welt. Was dagegen an tragischer Wirkung im Faust steckt, erweist sich von selbst als untergeordnet, ragt einesteils (seine Willenswandlung durch des verführten Gretchens Tod) kaum hinaus über das unheldische Rührstück, das eine löbliche Selbstbescheidung bürgerliches Trauerspiel nannte, andernteils (seine Willensbrechung durch den trotzdem geprellten Teufel) nicht heran an Shakespeares protestantischen oder nordkatholischen Furor, sondern höchstens etwa an Calderons jesuitischen Enthusiasmus. Gar in den Dramen, wo jenes Unlust-Motiv nicht dem Prinzip der ewigen Schaffenslust als untergeordnetes Werkzeug dient, sondern selbstzwecklich die Handlung lenkt, da entstanden die tragisch angehauchten, lyrisch ersterbenden Stimmungshelden, die Clavigo, Fernando, Egmont, Tasso, die uns dann heimsuchten bis ins vierte Glied, bis hin zum Oswald der „Gespenster" und zum Johannes der „Einsamen Menschen", zum Baumeister Solneß und Glockengießer Heinrich: lauter mitleiderregende Urenkel Hamlets, herabgerutscht von dem steilen Thron des „zeiteinrenkenden"

Heldenwillens auf den brav bürgerlichen Lehnstuhl sozialkritischer Resignation.

Denn allmählich war die Moraldogmatik das metaphysische Kopfstehn müde geworden und auf ihre physiologischen Hinterbeine zurückgefallen; an die Stelle abstrakter Spekulation über das Individuum trat die konkrete Massenbeobachtung, die statistische Untersuchung des Durchschnittsmenschen, gestützt auf die Naturwissenschaft. Man studierte die „Macht der Verhältnisse", besonders die der hemmenden, da für die treibenden — bei dem Wissenschaftsglauben an eine „natürliche Auslese" — kein kultureller Maßstab mehr sicher genug schien; die Entartung springt eher in die Augen als der tastende Schritt der Entwickelung. Den überspannten Vernunftgeboten des dogmatischen Idealismus war eine solche Abspannung der enttäuschten Gemüter gefolgt, daß man einstweilen auch der Stimme des idealen Instinktes mißtraute, die aus der „natürlichen Auslese" sprach. Besonders wir jungen deutschen Dichter, uneingedenk des Kleistischen Beispiels, verspürten bei jeder Anwandlung von irgendwelchem moralischen Pathos gleich eine Art hygienischer Angst, das Schwindsuchtsgespenst vom seligen Schiller huste uns heimlich über die Schulter. Wir schluckten lieber die bittern Pillen der Ibsenschen Apothekertragik, mit denen der nordische Schwarzkünstler das „moderne Milieu" zu purgieren gedachte, nachdem er die Shakespearsche Eysenbarthkur und Doktor Faustens Alchymie am alten Adam ausgeprobt hatte. Die biologische Hypothese von der A n p a s s u n g a n d i e U m s t ä n d e, von der Fort-

pflanzung passender Anlagen und der schließlichen Ausmerzung unpassender, wurde zu einer Schicksalsmacht umgedichtet, deren unheimliche Zwangsgewalt mit der antiken Nemesis und der Erbsünde des Mittelalters eine fatale Ähnlichkeit hatte, nur daß sie nicht mehr, wie ehemals, auf Kraftgestalten anwendbar war, sondern blos noch auf die schwächlichen Söhnchen einer grausam stiefmütterlichen Natur. Man verkannte, daß derlei Hypothesen keine notwendigen Lebensgesetze der seelischen Allnatur vorstellen können, geschweige der geistigen Menschennatur, da sie sonst keine Ausnahmen zulassen würden, keinerlei selbsteignen Schöpfungstrieb (weder „Variationen" noch „Mutationen") — daß sie vielmehr bloße Regeln sind, gewonnen aus der Beobachtung einiger weniger Körpermerkmale an einer willkürlich daraufhin untersuchten Gruppe von Geschöpfen. Daher die Wahl der tragischen Stoffe aus den mancherlei Durchschnittsgebresten der Neuzeit, für deren Einfluß auf den persönlichen Willen man die anscheinend zuverlässigsten, nämlich auffälligsten Kennzeichen hatte, und die Anpassung des dramatischen Stils an die alltäglichste Wirklichkeit. Schließlich kam Hauptmann sogar auf die kühne Idee, daß füglich nicht mehr die Einzelseele, sondern die sogenannte Massenseele als die eigentlich tragische Person der Weltgeschichte zu gelten habe; er, der mit offenbarer Absicht die Bezeichnung „Tragödie" wie „Trauerspiel" sonst überall vermieden hat, obwohl er sehr oft die „traurige Rührung" an die entscheidende Stelle der Handlung setzte, betitelte seinen Florian Geyer als „Die Tragödie des Bauernkriegs". Die

Tragik sollte wohl darin liegen, daß eine ratlose Menschenheerde, wie sie schon in den „Webern" herumbiesterte, nun auch noch planlose Führer krigte, daß ein aus der Art geschlagener Adliger einen verkommenen Bauernhaufen zu einer Heldenschaar umzüchten wollte, daß aber der beste Wille nichts hilft bei — schlechtbeschaffener Willenskraft. Und all das, nachdem bereits Schiller im „Tell", Kleist in der „Herrmannsschlacht", Grabbe in den „Hundert Tagen", ja indirekt selbst Otto Ludwig in den verzwackten „Makkabäern", mit instinktivem Glaubensmut klargestellt hatten, daß eine tatsächlich heldische Volksmasse ein sittlich unüberwindliches, also u n tragisches Wesen ist; selbst wenn sie im wirklichen Lebenskampf widrigen Umständen unterläge, wäre sie nicht unterliegens w e r t, d. h. ihr Untergang wäre nicht kunstwirksam oder aber nicht unglückselig, keine erlösende Selbstvernichtung eines leidvoll unvernünftigen Willens, sondern die seligste Selbstbehauptung — „Tod, wo ist nun dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!" —

Was die Dichtkunst durch Shakespeare erworben hatte, die unbedingte Verinnerlichung der tragischen Notwendigkeit, meinte sie wieder abschaffen zu sollen, weil der Wissenschaft eingefallen war, daß die freiwillige Selbstbestimmung nur eine eingebildete Kraft neben den wirklichen Naturkräften sei. Als ob nicht all unsre Ansichten über die „Kräfte" der „Natur" (einst hießen sie „Götter" und „Ding an sich") ganz ebenso eingebildet wären. Als ob nicht auch die Einbildungskraft eine „wirkliche" Naturkraft wäre, vielleicht die allerwirklichste. Als ob

nicht die Einbildung freier Willenskraft etwas für uns recht Wertvolles sein und in den wertvollsten Menschenkindern trotz allen übrigen Kräften wirken, d. h. Handlungen bestimmen könnte. Als ob nicht, wenn überhaupt noch Tragik, ein notwendig verderbliches Schicksal bei einem machtvollen Heldenkampf nun eben durch beiderlei Triebkräfte, inwendige und äußere, selbstherrliche und fremdwillige, ursprüngliche und aufgedrängte, begründet werden müßte. Oder hatte man etwa die bange Ahnung, daß eine vollkommene Gleichherrschaft beider Arten von Kampftrieben ein seelisches Gleichgewicht herstellen würde, das jenen tragischen Willen zur Macht garnicht mehr glaubwürdig scheinen ließe? Und deshalb Umstandsknechte als Helden? Deshalb die Tragik der Impotenz im Zeitalter Bismarcks, Lassalles und Stanleys?! Deshalb im geistvollsten solchen Schicksalsfall, wenn nämlich der Dichter dem traurigen Hingang seiner unselbständigen Gestalten doch eine gewisse sittliche Haltung oder Bedeutung verleihen wollte, der Ersatz des idealen Konfliktes durch ein symbolisches Problem, d. i. ein rätselhaftes Gleichnis, das einem nicht selbstverständlichen Vorgang einen vermutlichen Sinn geben soll (vergl. den ganzen späten Ibsen, Hauptmanns Märchenstücke, Maeterlincks Traumspiele usw.). Also nicht blos der tragische Schwerpunkt, auch das dramatische Grundgefüge verschob sich dann ins Unfaßbare; statt die moralische Symbolik in die Charaktere zu legen, d. h. in die Träger des Zusammenhanges zwischen Motiven und Konflikt, wurde sie nur noch den Situationen mit lyrischen Kunstgriffen

aufgeheftet, durch Anspielungen im Dialog, mußte somit möglichst zweideutig bleiben, um nicht ins kunstwidrig Eindeutige, lehrhaft Erklärende zu geraten. Daher am Schluß statt entscheidender Katastrophen eine tiefsinnig unentschiedene Krisis, die verstohlen am ewigen Leben hängt, das große Fragezeichen der Kleingläubigkeit. Daher aber auch das Gefühl des Zuschauers, selbst wenn die Handlung ihn erschüttert oder die Dichtung ihn entzückt, daß mit dieser Trauer-und-Schauerstimmung, trotz peinlichster Anpassung an erlebte oder geträumte „Wirklichkeiten", dennoch ein unwahres Bild der Menschheit (alias Weltbild) geschaffen wird. Die Tragik hat sich hier sozusagen in ihr eigenes Bockshorn gejagt. Diese „Helden", wenn man sie überhaupt noch mit diesem Schlagwort bedenken darf, stehen nicht nur außer Beziehung, sondern gradeswegs in Gegensatz zu jedem heldenhaften Begriff, der je in der Menschenwelt galt oder noch gilt. Es sind ausschließlich ästhetische Idealfiguren; und da ihr tragisches Pathos unvollkommen ist, so bliebe bestenfalls zu erwägen, ob etwa ihre dramatische Rhythmik trotzdem machtvollkommen genug ist, den obersten Kunstwert auszuwirken.

Auf alle Fälle hat sich herausgestellt, und zwar an Werken verschiedenster Zeitwenden, daß sich nicht jegliche höchste Lebensbewertung (Weltanschauung) gleich gut zur tragischen Umwertung eignet, ja daß sich diese Art der Gestaltung in absteigendem Rang zu entwickeln scheint. Und es erhebt sich nun die Frage: liegt das deswegen so, weil nicht all und jedes erhabenste Ideal des

Lebens hoch genug für die tragische Kunstform ist, oder umgekehrt weil deren Wirkungsmittel nicht jedem höchsten Lebenszweck vollkommen zu genügen vermögen? —

IV. TECHNOLOGISCHES

Angenommen, die tragische Dichtung wäre tatsächlich die höchste dramatische (oder gar, wie manche Liebhaber meinen, die höchste poetische) Kunstgattung: müßte sie dann nicht die reichsten Möglichkeiten zur Verbindung von Lebensformen bieten, von wirklichen Lebensverhältnissen wie eingebildeten Lebenswerten? Müßten dann nicht alle die untragischen oder mangelhaft tragischen Dramen, die seit Shakespeare in die Welt gesetzt sind, ein immer geringeres Maß an Weltanschauung wie auch an Seelenschönheit bedeuten? —

Es gibt Kulturpessimisten von Profession, die das ohne weiteres bejahen, also die gute Entwicklungskraft der europäischen Menschheit verneinen. Es gibt aber andre Europäer, christliche wie heidnische, denen z. B. der Zweite Teil „Faust“ oder der noch entschiedener über die Tragik entrückte „Peer Gynt“ den ganzen Shakespeare mitsamt der Antike aufwiegt; wenn nicht durchweg an Kunstbewährung, so doch durchaus an Lebensbedeutung. Und einzelne Dramen von Schiller bis Strindberg geben an rein dramatischer Spannkraft — nicht zu verwechseln mit der tragischen Schlagkraft und erst recht nicht mit der poetischen Tragkraft — den besten Shakespearischen nichts nach, ja über reffen sie sogar, weil nicht mehr so

fahrig unterbrochen durch balladeske Episoden, wie das englische Drama noch allenthalben. Wer aber dennoch der Tragödie aus abstrakten und formalen Gründen die höchste Wertfähigkeit zusprechen möchte, der sei auf Dante's lyrisches Epos verwiesen, das eine solche Fülle von Lebensreizen, zeitlichen und ewigen, irdischen und überirdischen, kunstvollkommen zusammenschließt, wie ein Drama garnicht umfassen kann, ohne zeitlich und räumlich (siehe Faust und Peer Gynt) schlechterdings aus den Fugen zu gehen. Nun könnte man freilich dies zugeben und doch auf dramatischem Gebiet den Vorrang der Tragödie behaupten; man könnte sagen, das Faustgedicht würde ein noch viel höheres Kunstwerk geworden sein, wenn es vollkommen tragisch angelegt wäre, und die deutsche Tragik habe nur deswegen die Schlagkraft der Vorfahren nicht erreicht, weil in den Ausdrucksmitteln unsrer Dichtkunst weder die klangvolle Wucht der griechischen Sprache noch die drangvolle Knappheit der englischen stecke. Indessen das würde ja grade beweisen, daß sich die tragischen Wirkungsmittel nicht für alle Kulturnationen eignen; soll sich der Deutsche drum als Böotier fühlen gegenüber dem Engländer? Und wieso hat kein neuerer englischer Dichter Shakespeares Wirkungen wettgemacht? Sind Byron und Shelley so sehr viel kleinere Geister, daß sie nicht einen einzigen Heldenuntergang von gleicher Notwendigkeit schaffen konnten, wo doch Manfreds leidenschaftliches Wesen weit über Hamlet hinaus beschwingt ist, schier bis zum Opfermut äschylischer Helden? Wieso hat der Indier Kalidasa, der

kein geringerer Dichter als Sophokles war und einer noch klangvolleren Sprache mächtig, die attische Tragik nicht angestrebt, trotzdem sich die indische Dramatik unter griechischem Einfluß entwickelte? Doch wohl aus Ablehnungsgründen des geistigen Lebens, wie sie z. B. auch der moderne Schwede in seiner Seele tragen mag, dessen Sprache sonst ebensoviel Klangwucht wie die altgriechische aufbringen könnte.

Bleibt schließlich nur noch einzuwenden, der sittliche Wille des letzten Jahrhunderts sei nirgends triebstark genug gewesen, rhythmische Ausdrucksmittel hervorzubringen, die zur höchsten Tragik hingereicht hätten. Und da die Technik in allen Künsten das wahre dynamische Symptom für seelische Schwingungs- und Spannungs-Verhältnisse, unter Umständen also auch für sittliche Lebensbewegungen ist, so scheint dieser Einwand zunächst sehr triftig. Unterstützt wird er zudem noch dadurch, daß die Verkümmerung der tragischen Wirkung mit einer gewollten Dürftigkeit des sprachlichen Ausdrucks zusammenfiel, wie sie vorher kein bedeutender Dichter sich jemals aufgezwungen hatte. Die Furcht vor dem epigonischen Pathos der Wilbrandt, Wildenbruch, Bleibtreu usw. war uns so ins Gewissen geschlagen, daß wir lieber unbedeutend erscheinen wollten als unselbständig und unwahrhaftig. Das bekundet zwar doch einen sittlichen Wert dieser sogenannten naturalistischen Technik, aber nur einen Mut verzweifelter Notwehr, keine gläubige Eroberungskraft; sonst hätte man wohl erkennen müssen, daß nicht das ideale Pathos als solches auf der Bühne

unglaubwürdig wirkt, sondern nur im Munde mangelhafter Gestalten. Und mehr noch gibt der Umstand zu denken, daß Hauptmann allmählich doch dazu kam, seinen vulgären Dialog durch einen markanten Rhythmus zu heben. Beispiel (aus dem „Michael Kramer"):

„Hör'n Se, wenn einer die Frechheit hat,
den Mann mit der Dornenkrone zu malen,
hör'n Se, da braucht er ein Leben dazu.
Hör'n Se, kein Leben in Saus und Braus:
einsame Stunden, einsame Tage,
einsame Jahre, sehn Se mal an.
Hör'n Se, da muß er mit sich allein sein,
mit seinem Leiden und seinem Gott . . .
Sehn Se, da kommt dann der heil'ge Geist,
wenn man so einsam ringt und wühlt . . .
Da wölbt sich's, sehn Se, da spürt man was.
Da ruht man im Ewigen, hör'n Se mal an,
und da hat man's vor sich in Ruhe und Schönheit."

Das ist allerdings nur die monotone Metrik des ungereimten Stab- oder Knüppelreims, die keine polyphone Harmonik zuläßt, weil sie notgedrungen jedes Satzglied auf vier Taktsilben abmessen muß, damit der Rhythmus nicht zum Teufel geht, d. h. in holprige Prosa umkippt (deshalb die Füllsel „hör'n Se, sehn Se mal" u. dergl.) — aber immerhin steigt in den beiden Dramen, in denen der Dichter diesen Tonfall am straffsten von A bis Z durchgeführt hat, in der „Rose Bernd" und im „Michael Kramer", noch am ehesten ein tragisches Pathos aus der rührsamen Trauerstimmung auf; und mit derselben Rhythmik hat er dann auch eine wertvolle Komik zustande gebracht, im „Roten Hahn" noch bedeutender als in dem

unfertigen „Biberpelz". Indessen ist schon hieraus ersichtlich, daß es nichts für den Formwert der Tragödie oder Komödie beweisen kann, wenn sich die naturalistische Technik als unzulänglich für die Erzielung höchster Wirkungen erweist, sondern daß da dramatische Ursachen allgemeinster Art obwalten müssen; und es wird sich lohnen, das etwas genauer zu prüfen.

Diese Technik ist die Ausgeburt einer sehr grauen Theorie, nämlich des altersgrauen Aberglaubens, daß Kunst Naturnachahmung sei. Da die Griechen, wie jedes starke Kunstvolk, die rhythmische Steigerung der Naturmotive auf kulturelle Zwecke hin als selbstverständliche Praxis betrieben, dachte Aristoteles nicht daran, sie als das elementare Prinzip des Kunstschaffens näher zu untersuchen, sondern hielt sich lediglich an die ästhetischen Formeffekte, ein sehr willkommener Zunftschulmeister für spätere schwächere Kunstzeiten. Und da von allen Künsten das Drama den natürlichen Formen des menschlichen Lebens, weil sie großenteils schon Kulturformen sind, immerhin am ähnlichsten scheint, so kam schließlich die Schülerweisheit zustande: je ähnlicher, desto vollkommener. Man nahm, weil es ganz ohne Stilprinzip eben doch nicht gehen wollte, den Rhythmus der Alltagssprache zum Muster, der allein von den momentanen Affekten bestimmt wird; und so verkümmerte naturgemäß die Rhythmik der perpetuellen Impulse, die vom Pathos der Ideen abhängt und über weite Strecken hin die sinnlichen Beziehungen zu geistigen Bedeutungen steigert. Das schloß von selbst die Möglichkeit aus, dramatische Formen

höchsten Wertes (gleichviel ob tragische oder komische, alte oder neue) heraufzuführen, denn die zielen allseits (sinnlich wie geistig) über die Augenblickswirkung hinaus. Man schuf zwar neue Erschütterungen trauriger oder lustiger Art, zuweilen sogar unerwartet starke; aber Erschütterungen zu schaffen, kann nicht das höchste Ziel der Kunst sein, denn die verschafft uns das wirkliche Leben ungleich überwältigender. Kein Künstler wird je die seelischen Wirkungen eines Erdbebens nachahmen können, die ja bis zum Massenwahnsinn stark sind; es ist im Gegenteil höchste Kunst, die menschliche Seele immer wieder gegen solche Wirkungen zu feien.

Selbst zugegeben, es wäre möglich, gewisse Lebensverhältnisse in völlig naturgetreuer Bewegtheit auf die Bühne zu verpflanzen, dann ist sofort zu gewärtigen, und manche Skandalpremière bewies es, daß auch all die zwecklosen Nebenwirkungen, die ein Vorgang des gewöhnlichen Lebens auf den unbeteiligten Zuschauer ausübt, ins Theater übertragen werden und die erstrebte Hauptwirkung hintertreiben. Solche Reizmittel lassen sich allenfalls im erzählenden Kunstwerk zwecksicher anwenden, weil da die Schilderung der Wirklichkeit schon nicht mehr leibhaftige Nachahmung, sondern lediglich sinnhafte Andeutung ist; die Einbildungskraft des Hörers und Lesers, innerlich aufs Ganze gerichtet, durch keine Außenwahrnehmung behindert, wird unwillkürlich die sinnlichen Einzelheiten in den gesamten Sinnwert verknüpfen, wird einreihen und unterordnen. Auf der Bühne dagegen droht stets die Gefahr, daß die Zuständlichkeit der Darstellung

die wesentliche Gestaltung entwertet; die Phantasie des Zuschauers ist bei weitem nicht so frei selbsttätig wie die des Hörers oder gar Lesers. Sie wird durch den Augenschein immerfort auf die einzelne Erscheinung gebannt; jede kleinste Nebensächlichkeit wirkt sinnlich ebenso stark oder stärker wie die sinnvolle Hauptsache, und nur stete Geistesgegenwart wird hinter der momentanen Bewegung die perpetuellen Beweggründe wahrnehmen. Diese stete Geistesgegenwart also muß der Dichter von der Bühne herab im Zuschauer zu erzeugen wissen! Er muß fortwährend unsern Verstand auf die seelische Bedeutung der Sinneseindrücke durch die Sprache seiner Gestalten hinlenken; er muß, da sie lehrhafte Ansprachen an das Publikum nicht halten dürfen, den Ausdruck grade der Affekte aus den ideellen Motiven her steigern, und das ist immer nur dadurch möglich, daß er das Pathos der natürlichen Sprache mit rhythmischen Kunstgriffen concentriert.

Der naturalistische Dialog tut hiervon grundsätzlich das Gegenteil. Diese Sprechart mit ihrer Umständlichkeit, ihrer losen Aneinanderreihung unfreiwilliger Äußerungen, eignet sich wohl zu genauer Darstellung auffälliger Ereignisse oder starrer Durchschnittsverhältnisse oder unveränderlicher Eigenschaften; daher ihre treffende Verwendbarkeit für Milieu-Skizzen à la Holz und Schlaf, für unbegründete Zustände, unvermittelte Aufregungen, genrehafte Nebenfiguren und überhaupt für die lediglich selbstzweckliche Vorführung von Charaktertypen. Sie versagt jedoch, wo es darauf ankommt, gründliche Entwicklungskämpfe in den Willenskräften der Charaktere überzeugend

auszudrücken. Dann zeigt sich sofort die Hinfälligkeit der theoretischen *fable convenue,* daß es der Zweck des Dramas sei, Charaktere nachzuahmen. Wenn dem so wäre, hätten die Nebenpersonen denselben Wert wie die Hauptpersonen, und schon nach den ersten anderthalb Akten würde man reichlich befriedigt sein. Die Personen sind eben auch nur ein Mittel zum Zweck der geistigen Kampfgestaltung; selbst im plattesten Rührstück oder Ulkspiel sind sie immer noch Idealfiguren, wenn auch blos für bescheidene Ansprüche. Käme es auf die Schilderung realer Charaktere an, jede mittelmäßige Biographie überträfe dann das bedeutendste Drama. In der dramatischen Ökonomie mangelt es einfach an Raum und Zeit, einen Charakter so durch und durch und nach allen Seiten hin abzuhandeln, wie der kunstärmste Romancier es vermag, wenn er psychologische Phantasie genug hat. Die einleitenden Bedingungen, die Begleitumstände der Stimmungsmache und die Verflechtung der Personen in die entscheidenden Vorgänge verlaufen bei dieser Reporter-Technik poetisch und mimisch dermaßen breit, daß der Ausdruck der seelischen Nachwirkungen, worauf der Zuschauer doch am meisten gespannt ist, überall zu kurz kommen würde, selbst wenn die Alltagssprache so ausdrucksvoll wäre.

Die Hauptsache, inwieweit sich nämlich an den minder alltäglichen Stellen der Handlung Wort und Geberde nun tatsächlich mit dem seelischen Vorgang decken, bleibt daher jedesmal zweifelhaft. Immer wo man auf Grund einer Willenserregung eine geistige Naturoffenbarung von

den Personen erwarten darf: da stets nur ein künstliches Gestammel nervöser Interjektionen zu hören, das zerstückelt die dramatische Spannung. Zwar werden einige Scharfsinnige, ebenso wie im wirklichen Leben, aus den äußeren Merkmalen der Erregungen den innern Zusammenhang richtig folgern, besonders wenn er nur kritische, nicht kreatorische Tendenz hat. Aber diese Denktätigkeit des aufmerksamen Zuschauers vernichtet zugleich den Bann der Dichtung; man verspürt szenische Langeweile, denn solche Folgerungen pflegt man im Leben viel rascher und reichlicher zu ziehen. Eben das, was auch in der Sprache des Lebens meistens unausgesprochen bleibt, obgleich es tatsächlich in der Seele jedes Menschen vor sich geht, die Einung der unwillkürlichen und zweckbewußten Handlungen, wird durch diese scheinwirkliche Kunstsprache niemals vollkommen darstellbar. Und so, indem sich der Dichter grundsätzlich des erschöpfenden, umfassenden, seelenvollen Ausdrucks entschlägt, wird er nolens volens dazu gedrängt, die Sprache seiner Bühnengeschöpfe im Regietext zu kommentieren. Es entsteht die novellistische Parenthese, die Polizeiplakats-Charakteristik, das pantomimische Intermezzo. Der Künstler des Wortes wälzt seinen Zweck auf die Mittel der Vortragskunst ab. Er überläßt es den Schauspielern, jene Einheit herzustellen, die er selber nur angedeutet hat; die Erzeugung der Wahrscheinlichkeit gibt er für die entscheidendsten Augenblicke einem günstigen Zufall anheim, nämlich der Tüchtigkeit sämtlicher Darsteller.

Eins aber wird der Schauspieler, trotz aller Regie-

Parenthesen des Autors, selbst im günstigsten Fall nie erzeugen können: den Glauben an die geistige Notwendigkeit der Handlung. Er kann mit seiner Geberde und Stimme die überzeugende Kraft des Wortes wohl sinnlich unterstützen und heben; geistig ersetzen kann er sie nicht! Und durch diese seelische Unzulänglichkeit, diese berechnete Flachheit und Halbheit der Sprache wird die Tätigkeit grade solcher Kunstgestalten, die im Leben als Musterbeispiele idealer Energie wirken würden, mit einer rührsam verschwommenen Stimmung und kritisch resignierten Tendenz behaftet, die trotz der Wirklichkeitstreue der Einzelzüge das Gesamtwesen unwahr erscheinen läßt. Einfach deswegen, weil wir im Leben die bedeutsamen Einzelwirkungen eines vorbildlichen Charakters nur in weiten Zwischenräumen beobachten und zu ihrer vollen Würdigung erst nach seinem ganzen Lebenswandel gelangen. Auf der Bühne dagegen wird umgekehrt durch Zusammenschiebung der Einzelvorgänge eine Würdigung hergestellt, die von Anfang an diesem Lebenswandel seine volle Wirkung sichern soll, die bildliche wie die vorbildliche; also muß der Dichter auch die Sprache des Lebens zweckentsprechend zusammenschieben.

Die Bühne, wie immer sie inszeniert sei, ist eben keinesfalls ein Schauplatz, der irgend einem natürlichen Ort gleicht; sie ist ein concentrisch stilisierter Raum, für zusammengerufene Zuschauer auf kulturelle Zwecke hin angelegt, und einem solchen Raum kann selbstverständlich auch nur ein concentrierter Stil der zeitlichen Wirkungsmittel genügen, des poetischen Dialogs sowohl

wie der mimischen Deklamation. Sonst fallen grade die triebhaften Auftritte aus dem Rahmen der Zweckmäßigkeit, und dann fühlen wir uns — genau wie im Leben — als unberufene Zuschauer. Denn was der Dichter ohne Concentration auf den idealen Kulturinstinkt bestenfalls zu bieten vermag, das ist nach Zola's bescheidener Definition der Kunst (auch für seine eigene Kunst zu bescheiden) nichts weiter als *„un coin de nature vu à travers un tempérament"*, d. h. durchaus noch kein humanes, sondern ein blos persönliches Dokument, eine Auskramung poetischen Rohstoffes. Wie könnte der Künstler, der einer ist, die Natur denn anders anschauen als durch sein Temperament hindurch? Er ist doch wohl keine Schulmeisterseele, die auf Grund ästhetischer Theorieen oder idealistischer Dogmen hört und sieht! Der Künstler läuft stets viel eher Gefahr, daß er Natur und Leben zu sinnlich, als daß er sie zu geistig betrachtet. Sein Stoff ist in Wahrheit ja niemals die wirkliche, ist immer nur die wirksame, d. h. durch seine erregten Sinne in sein Gemüt gedrungene Welt. Und erst die Umformung dieses Rohstoffes durch das rhythmische Pathos der idealen Impulse, das sich bis aufs winzigste Tüpfelchen der technischen Komposition erstreckt: erst Das entscheidet über die höchste Bedeutung seiner selbstverständlichen Gestaltungskraft, über seinen dauernden Wert für die Entwicklung des Menschengeistes.

Aber mit alldem ist wiederum nichts für die überragende Wertfähigkeit der spezifisch tragischen Komposition bewiesen. Will man in der zeitweiligen Vorherrschaft des

naturalistischen Stils ein Kultursymptom sehen, dann wäre allein die Mutmaßung statthaft, daß jene Zeit ganz generell für dramatische Wertbildung ungünstig war. Ibsen hat ja in seiner letzten Dichtung unzweideutig genug gebeichtet, warum er vom heroischen Drama zum karikaturischen überging; und was er noch Hohes damit zustande brachte, Er als Einziger in ganz Europa, kommt nicht auf gegen die Überfülle ebenbürtiger Prosaprodukte, womit die internationale Romanliteratur das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts zu einer Epoche kritischer Poesie gemacht hat. Gar in Deutschland ist während dieser Jahrzehnte nicht Eine Bühnendichtung entstanden, die sich an originalem Pathos mit den lyrisch-epischen Höhepunkten in Spitteler's „Olympischem Frühling" oder Liliencron's „Poggfred" messen darf. Grade diese Dichter aber sind weit entfernt von einer einseitig tragischen Wertung der geistig treibenden Leidenschaften; sie haben Beide, trotz völliger Divergenz ihrer sinnlichen Temperamente, von Anfang an viel entschiedener, unwillkürlicher und selbstverständlicher, als es Nietzsche sich langsam ergrübelte, eine außersittlich heldische Natur- und Lebensbehandlung gepflegt.

Bleibt also nur noch die Frage übrig: kann wirklich in Unserer Zeit die Tragödie dem obersten Kunstzweck vollkommen genügen? Mit anderen Worten: ist in der Tat die tragische Entscheidung des dramatischen Kampfes noch das passendste und wirksamste Mittel, um die höchste gemeinsame Willensrichtung der gegenwärtigen Weltanschauung zum befreienden Genuß zu gestalten? —

V. MYSTOLOGISCHES

Seit der Wende zum 20. Jahrhundert sind nicht wenige unserer jüngeren Dichter mit edler Anstrengung bemüht, eine neue Tragödie gesteigerten Stils zu schaffen; Hugo v. Hofmannsthal hat sich vor Allen um die Diktion verdient gemacht, Paul Ernst und Wilhelm v. Scholz um die Komposition. Sie haben vorsätzlich da eingesetzt, wo Hebbel und Schiller, Browning und Byron, Victor Hugo und der junge Ibsen, ja selbst der Goethe des Götz von Berlichingen und der Kleist der Penthesilea, gegen Shakespeare und Äschylos unterlagen, wohl sogar gegen Calderon und Corneille, Euripides und Sophokles. Gewiß ein mutiges Unterfangen; aber wird es nicht abermals Kraftverschwendung sein? —

Seit Kopernikus, Bruno, Spinoza und Leibniz, oder eigentlich schon seit den Mystikern des reifen deutschen Mittelalters, ist eine selbsterlösende Ausnahmestellung des Einzelwillens im Weltgefüge ein unmögliches Ideal. Höchstens dem ewigen Schöpfergeist selber könnte bei christlicher Observanz eine solche sittliche Unabhängigkeit von der gesamten Schöpfung noch eignen, nicht mehr dem zeitlichen Einzelgeschöpf, nicht einmal dem heiligen Gottessohn in seiner menschlichen Gestalt. Kein Wunder also, daß die Tragödie, deren hauptsächliche Wirkungsmittel aus dem Glauben an jene gottgewollte Ausnahmestellung des Helden stammen, immer mehr an erhabener Reinheit der Kunstform und an Bedeutung fürs Leben

verlor. Man beachte, daß auch im alten Athen die tragische Kunst in die Brüche ging, als Platon mit seinem Einheitsgedanken einer vernunftvollen Urbilderwelt die Willkür der einstigen Götterlehre endgiltig beseitigte! Man bedenke, warum wohl in Indien, wo sich seit jeher die Weltanschauung auf eine allverkettende Wesenheit im Verwandlungsspiel der Erscheinungen richtete, eine Tragödie überhaupt nicht entstand! Und heute nun, wo man die lange verschüttete deutsche Mystik wieder ausgräbt und mit der indischen und platonischen psychophysisch zusammenzuleiten sucht, weil inzwischen durch die Erkenntnisse der neueren Naturforschung der geistige Welteinheitsglaube jener alten Gedankendichter auch körpergesetzlich bestätigt wurde: heute soll neue Tragik entstehen? Wird das nicht wieder nur, statt lebendiger Kunst, puppifizierte Ästhetik werden? —

Höchster Kunstzweck ist freilich Erhebung über die einzelne Lebensform, aber zugleich doch Einfühlung in den allformenden Lebenswillen. Wie wäre die möglich bei einem Kunstmittel, das unsrer höchsten Lebensbewertung nicht mehr bis auf den Grund entspricht? Der tragische Wert ist ganz und gar auf eine jenseitige Macht gegründet, durch die eine diesseitige Willenskraft zur Selbstvernichtung auserwählt wird. Unser Welteinheitsglaube verträgt sich nicht mehr mit einem derart willkürlichen Jenseits, oder doch nur, insoweit es völlig in das Diesseits hineinbezogen wird, in die eigenste Seele jedes Geschöpfes, nicht hinausverlegt in einen Fremdpunkt der Schöpfung. Selbst bei der Annahme, daß sich Alles

um einen großen Mittelstern dreht, der ebenso beseelt ist wie wir, fühlen wir uns nicht beherrscht durch ihn: er ist ebenso abhängig von uns, wie wir von ihm und von einander. Ein neues Selbstgefühl ist entstanden, auf Grund der unendlichen Wichtigkeit jeder noch so geringen Teilkraft für den Bestand des großen Ganzen. Kurz, wir glauben an eine unaufhörliche Wechselwirksamkeit alles Seins und Wesens, in der es einen Untergang im alten Sinne garnicht mehr giebt. Es ist also nicht erst ein Heldenwille oder sonstiger Opfermut von Nöten, nicht einmal die Askese der alten Mystik, um die „Entwerdung ins ewige Sein" zu erlangen; die vollzieht sich von selbst an uns, fort und fort, durch die seelisch wie leiblich allmächtige Kraft-und-Stoffwechsel-Triebgewalt, ob wir nun wollen oder nicht. Da ist unser Wille nichts als Bewußtwerdung.

Dieses monistische Ideal ist aus den Meinungskämpfen des letzten Jahrhunderts als einziger Richtungspunkt aufgetaucht, um den sich alle Kulturpioniere instinktiv zusammenfinden, vom Physiologen und Mechanisten bis zum Theosophen und Spiritisten, vom internationalen Sozialisten bis zum individualsten Anarchisten, einschließlich die Rassepatrioten und sonstige reine Naturapostel. Nur der Skeptiker und Agnostiker, dessen Prinzip nicht konsequent genug ist, auch den Zweifel noch zu bezweifeln, pfeift auf jeglichen idealen Instinkt, hat deshalb auch schon zu Platons Zeit auf das tragische Ideal gepfiffen. Heute aber ist selbst der gläubigste Christ, dem eine neue Tragödie vorgemimt wird, zur unbarmherzigsten

Skepsis geneigt; es gibt kein tragisch gewilltes Publikum mehr! Die physikalische Hypothese von der Unzerstörbarkeit aller Stoffkräfte ist uns psychisches Dogma („Gesetz“) geworden: auch die persönliche Willenskraft ist von nun an ganz und gar unvergänglich: jede Person, die in unsern Bannkreis tritt, übernimmt von uns Willen und trägt ihn weiter: auch wenn sie uns irgendwie überwindet, trägt der Sieger ein Haftstück von uns davon, etwas das über ihn Macht gewinnt. Unser Notwendigkeitsbegriff, und also auch der Schicksalsbegriff, will freizügiger, freimütiger, freigeistiger werden, als es die menschliche Knechtschaffenheit der früheren Religionen erlaubte. Unser Verbindlichkeitsgefühl langt über Tod wie Geburt hinaus; unser Entwicklungsgedanke bedeutet, daß in jedem Stäubchen schon Menschenloos lebt, daß selbst unsre Asche noch gotteins ist. Auch unser Sittlichkeitsbegriff ist viel beweglicher als früher ins ewige Getriebe verbunden: kein absolutes Sittengesetz mehr, um das man sich durch Selbstüberwindung relativ herumdrücken kann, sondern eine werdende Sittengestaltung durch unüberwindliche Wechselkräfte, an der jede einzelne Willenshandlung unaustilgbar mitarbeitet. Wir sind Tauschmasken eines Verwandlungsgeistes, der wohl noch sinnlich auflösende, aber nicht mehr geistig erlösende Vernichtungskämpfe anzetteln kann, sonst würde er sich selbst mitvernichten.

Alldas macht es uns seelisch unmöglich, den körperlichen Untergang der persönlichen Energie so ungeheuer wichtig zu nehmen, wie es zur stärksten Ausgestaltung des tragischen Schicksals nötig ist. Und so erklärt es sich

sehr natürlich, daß auch im jüngsten Tragödienstil wieder die minder energischen Personen künstlerisch am besten geraten — z. B. der Kreon in Hofmannsthal's Oedipus, der Kaiser Heinrich in Paul Ernst's Canossa, die Meroë von W. v. Scholz, der Liebeskönig von Leo Greiner, der Lorenzo von Emil Ludwig, der Fremdling zu Murthen von E. v. Bodman, der Thersites von Stefan Zweig, die Prinzessin Inge von Julius Bab, die Simone von Johannes Raff, die Catharina von Vollmoeller, die zweite Hälfte von Ernst Hardt's Tantris —: nicht weil unser Zeitgeist kraftlos ist, sondern weil der rein tragische Gesichtspunkt nicht mehr zu unserm Kraftbegriff paßt. Wir glauben nämlich kaum noch ernstlich an jene halsstarrigen Charaktere und hartgesottenen Temperamente, wie sie mit höchster Unvernunft der machtbegierigen Leidenschaften auf den Kampfplatz treten müssen, damit das tragische Schicksal notwendig erscheint. Sie kommen freilich noch vor in natura, haben aber nicht mehr den kulturellen Wert wie zu Zeiten des allgemein menschlichen Faustrechts und der göttlich eigenwilligen Rachsucht; wir sehen in ihnen eine rückständige, zukunftlose Form des Lebens. Sie reizen deswegen heute den Künstler in beträchtlich geringerem Maß zur idealfigürlichen Ausgestaltung als der verwandlungsfähige Mensch; nur dieser bietet dem echten Dichter noch dramatische Motive dar, mit denen er über die alten Konflikte wesentlich hinauskommen kann.

Jeder reale Charakter setzt sich ja aus Anlagen zur Gewohnheit sowohl wie zur Veränderlichkeit zusammen, doch in der Mehrzahl der Menschen werden wohl stets

die Gewohnheitsanlagen überwiegen; da diese demnach die auffälligsten sind, hat sich die Dichtung zunächst natürlich vorzugsweise ihrer bedient, und es gibt wohl kaum noch Gewohnheitsmenschen, die nicht schon künstlerisch typisiert sind. Unser Augenmerk, wenn es echt schöpferisch ist, wird sich daher immer dringlicher auf die Veränderungsanlagen richten. Je veränderungskräftiger aber ein Mensch ist, umso mehr bedeutet sein Lebenswandel auch für den Gesinnungswandel der Menschheit; und die veränderungslustigsten Kräfte passen selbstverständlich am wenigsten, ob nun dem Leben oder dem Tod gegenüber, unter einen dermaßen starren sittengesetzlichen Gesichtspunkt, wie es der tragische Eigensinn ist. Es ist trotz Nietzsche nichts Herrliches mehr, über sich hinaus zu wollen und so an sich selbst zu Grunde zu gehen; das hat der Mensch jetzt mit jeder verbrannten Motte und zerplatzten Seifenblase gemein. Wir können das allumwälzende Schicksal natürlich nicht aus der Welt schaffen, aber grade deswegen dünkt es uns keine Großtat des menschlichen Willens mehr, ihm blindlings zwischen die Räder zu rennen; und die sinnlose Auflehnung gegen die Weltgewalt empfinden wir nicht als heldenhaft, sondern als wahnwitzig eitel, als großmannssüchtig. Wir haben daher auch keine spontane, blind instinktive Hochachtung mehr vor dem heiligen Rachebedürfnis, das durch die Tragödie befriedigt wurde; wir fühlen uns ungleich erhabener, wenn wir mit reiner Verachtung strafen, und diesem moralischen Gefühl entspricht ästhetisch viel eher die komische als die tragische Schadenfreude. Der Dichter, der sich

hierüber nicht klar ist, wenn ihn der rätselhafte Wettkampf der menschlichen Willenskräfte begeistert, wird immer ein Nachtreter Shakespeares bleiben, oder sonst eines toten Tragikers; und weil er bei aller Begeisterung nicht an den Geist der Rache glaubt, nicht so stark wie die Alten dran glauben kann, wird er immer ein hinkender Nachtreter sein.

Aber wieso — wird man einwenden wollen — wirken denn heute Shakespeares Tragödien noch auf jeden Gebildeten stark? Eine vorzügliche Doktorfrage, wenn man den springenden Punkt nicht beachtet! Sollte es wirklich die Tragik sein, was uns da immer noch seelisch erhebt? Hand aufs Herz, werter Homo Sapiens: wenn du nicht zufällig Hofprediger oder Staatsanwalt oder Scharfrichter bist, hast du für Shakespeares bußfertige Racheakte, besonders wenn sie so faustdick Moral pauken wie am Schluß von Macbeth, Othello, Lear, Richard, doch blos noch fromme Nachsicht übrig. Was uns da trotzdem über den krassen Eindruck der spannenden Mordsgeschichten hinaus zum höchsten geistigen Kunstgenuß mitreißt, ist keineswegs das tragische, nicht einmal das dramatische, sondern das rein poetische Pathos: die unermeßlich kunstvolle Steigerungskraft in dem rhythmisch zusammengedrängten Aufbau dieses chaotischen Reichtums von Lebensreizen. Man räume doch endlich mit dem Beckmesserwahn der abstrakten Formenlehre auf, als wäre Shakespeare deshalb der größte englische Dichter, weil „das“ Drama die oberste Kunstgattung sei, oder gar blos „die“ Tragödie. Sonst könnten die Italiäner kommen und

„das" Epos als Gipfel der Dichtkunst ausrufen, weil ihr göttlicher Dante diese „Form" gewählt hat. Oder die Chinesen wären im Recht, wenn sie „die" Lyrik, wie sie ja wirklich tun, als himmlischste Blüte des irdischen Geistes rühmen und Li-tai-pe als die Stempelkrone. Die Aristoteliker mögen immerhin nachweisen, daß die tragische Wirkung einst in der Tat die „stärkste" von den dramatischen war, vielleicht auch von den poetischen; aber auf starke Wirkungen läßt sich in der Kunst kein bleibendes Werturteil gründen, sonst würde die tollkühnste Akrobatik die allerwertvollste Kunstform sein.

Es ist also nirgends in unserer Zeit ein mystisches Drachen-Ei auffindbar, aus dem eine neue echte Spielart des tragischen Ideals ausschlüpfen könnte. Es gibt freilich Unglück genug auf Erden und wird es Glückshalber ewig geben; aber nicht ewig bleibt es höchster Hochsinn, diese Selbstverständlichkeit tragisch zu nehmen. Es mag sich noch mancher Sündenbock für ein sehr gottvolles Opferlamm irgend einer Tugend halten und wird somit auch dem Dichter noch immer idealfigürliche Motive für die dramatische Handlung bieten; aber sie gehören bei Unsrer Art Mystik nicht mehr an die entscheidende Stelle. Das hat bis jetzt am klarsten Bernard Shaw in *The Doctor's Dilemma* begreiflich gemacht, wo er den malenden Schönheitshochstapler mit galoppierender Geschwindigkeit ins bazillische Jenseits befördert; mit Aplomb an den Schluß der Handlung gerückt, würde diese Szene trotz der sublimen Tendenz und der burlesken Emballage schlechterdings rührselig wirken. Auch sonst sind Wege

genug angebahnt, auf denen sich neue Moraldramatik gesteigerten Stils verfolgen läßt. Zunächst in der Tragikomödie, wie sie seit Strindberg mehr und mehr auf ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen den tragischen und den komischen Motiven und Komplikationen hindrängt; in Deutschland sind Schnitzler und Wedekind die planvollsten Dichter dieser Gattung, und auch mein „Mitmensch" gehört dahin. Allerdings ist da ziemlich wenig Aussicht, den heroischen Doppelsinn weiter zu treiben, als ihn schon Shakespeare im „Kaufmann von Venedig" und in „Troilus und Cressida" aufweist. Eher noch läßt wohl die reine Komödie eine starke Bereicherung der Motive durch die deutsche Querköpfigkeit zu, sobald sich nämlich die Dichter entschließen, von den alten simpeln Charakterkonflikten auf moralisch kompliziertere („problematische") überzugehen. Nur behüte das Schicksal die Bühnenkunst vor dem sogenannten deutschen Humor, der eigentlich aus England stammt, mit der berühmten „lächelnden Träne im Wappen"; die hat schon unsre Erzählungskunst zur Genüge verwässert und aufgeweicht. Wertvolle Ansätze sind da reichlich vorhanden, von Hauptmann, Hartleben und Hermann Bahr bis zu Schönherr, Moritz Heimann und Falkenberg, von Scheerbart's Überbrettl-Stücken bis zu den Schwabinger Schattenspielen; und besonders scheint Herbert Eulenberg auf eine heroische Komik hinauszuwollen, die den schwersten Gewissensskrupeln trotzt, am deutlichsten im „Natürlichen Vater". Für die sieghaften Pflichtgefühle aber, die keine komische Drehung vertragen, bleibt bahnbrechend das Kleistische Schauspiel

der antitragisch pathetischen Art.

Noch entwicklungsfähiger ist vielleicht das moralisch irrelevante Drama, das rein kampfwillige Heldenspiel ohne bestimmten Siegeszweck, wie es Hofmannsthals „Abenteurer und Sängerin" zeigt, fraglos sein kühnstes und sicherstes Werk, das hoffentlich Nachkommen haben wird. Hier können sich die vitalen Instinkte, weil ohne Umweg über tendenziöse Konflikte, natürlich am ungehemmtesten auf die rein rhythmische Kunstwirkung richten, die ja die mystisch höchste ist. Nur besteht bei diesem Mangel an Hemmungen immerwährend die Gefahr, daß die dramatische Diktion dem lyrischen Stil zu nahe gerät; besonders auffällig z. B. in Emil Ludwig's „Spiegel von Shalott". Das ist zwar kein poetisches Manko, wirkt jedoch von der Bühne aus unwahrscheinlich, zumal wenn der Dichter in solchen Dramen seine Idealfiguren um der kämpferischen Beweiskraft willen auf einen realsymbolischen („modernen" oder „historischen") Boden stellt. Viel weniger schmälert das lyrische Pathos bei den ganz idealsymbolischen („mythischen" und „phantastischen") Bühnengestalten die Glaublichkeit, also im allegorischen Drama, im sogenannten Mysterienspiel, wie es vom Mittelalter her über Shakespeares „Sommernachtstraum" und „Sturm" bis Goethes „Faust" und Ibsens „Peer Gynt" wildwüchsig fortgewuchert hat; und diese Gattung, der heute die jungen Dichter in allen Ländern wieder zuneigen, dürfte nun wohl mit vollem Fug die weitaus zukunftsreichste sein. Denn erstens bedarf sie noch durch und durch der technisch zuchtvollen Ausbildung ihres dramatischen Körpergerüstes; und zweitens,

was die Hauptsache ist, eignet sie sich wie keine andre zur poetisch umfassenden Einverleibung aller neugeistigen Lebenswerte, der moralischen wie der supramoralischen. Hier macht Hauptmanns „Pippa" auf Nachwuchs gespannt, geistig seine bedeutendste Schöpfung, obwohl noch immer nicht radikal auf die tragische Pointe verzichtend, wodurch grade die entscheidenden Szenen etwas schablonig geblieben sind. Freilich, die Kritiker lamentieren, das komme von der Allegorie; es kommt aber von der Theorie, von der sogenannten Weltanschauung, die mehr den Seelen vergangener Dichter entstammt, als unserm werdenden Seelenleben. Jawohl, es steht seit Jahrtausenden fest: der Mensch ist das Opfertier seiner Gottheiten. Wir haben es lange genug bejammert; wir wollen es endlich bejubeln lernen, oder zum mindesten belächeln. Das hat zwar Jesus am Kreuz nicht fertig gebracht, aber mancher Indianer am Marterpfahl; es ist höchste Zeit, den Christengott beim Großen Geist in die Schule zu schicken.

Statt nach alter Gewohnheit nur immer zu fragen: was ist das Leben wert, nämlich u n s wert? lautet heute die Frage geziemender, stolzer sowohl wie bescheidener: was sind w i r dem Leben wert? Das enthebt uns der „tragischen Weltanschauung", die eigentlich garnicht die Welt beschaut, sondern nur die irdische Schattenseite eines menschlich beleuchteten Teilchens der Welt. Das wird uns auch endlich der sklavischen Gottesfurcht und hündischen Schicksalsliebe entheben, die nur noch ein letztes Überbleibsel des Gespensterglaubens der Urzeit ist, eine Selbstbetäubung aus Todesfurcht. Das wird uns zu neuer

Gottseligkeit, zu unerschöpflich neuen Geisterwelten, neuen Seelenwandlungslehren, neuem Unsterblichkeitsglauben und Lebensmut, kurz zu einer stetig wachsenden Ehrfurcht vor dem menschgewordenen Schöpfergeist treiben; und dann wird von selbst wieder jegliches Drama eine sittlich erhebende Tendenz und folglich „erhabenen Stil" annehmen. Im Übrigen: wem es Vergnügen macht, jede irgendwie erhabene Lebenswertung noch immer als tragisch zu bezeichnen, weil vornehmlich und selbstverständlich über persönliche Wehleidigkeit erhaben, dem mag das unbenommen bleiben. Nur sei er sich gefälligst klar, daß diese Auslegung des Wortes „Tragik" so gut wie nichts mehr mit dem zu tun hat, was Äschylos oder Sophokles, Shakespeare oder Calderon, ja selbst noch Schiller und Hebbel darunter verstanden. Auch werden freilich die Leute nie alle werden, die der Welt und dem Leben gegenüber keine bessere Bitte kennen als „erlöse uns vom Übel"; die allerdings werden der Deutung des Unheils als einer heilsamen Seelenprüfung — denn darauf laufen ja diese „Reinigungen" in letzter Linie immer hinaus — bis in die aschgraue Ewigkeit huldigen und sich garnichts Höheres vorstellen können. Jeder freiere Geist aber fühlt schon jetzt und wird es immer deutlicher wissen, daß es darüber hinaus eine Erhabenheit gibt, die mit Heil und Unheil des irdischen Lebens ein gleichermaßen mutwilliges Spiel treibt und sich in Gefilden der Weltanschauung ergeht, wo der Tod, dieser gottvolle Alb der Menschheit, ein höchst erbaulicher Mummelgreis ist, der blos noch den Duckmäusern „Mitleid und Furcht" einjagt.



DER MITMENSCH

DER MITMENSCH

Tragikomödie in 5 Akten

PERSONEN:

Ernst Wächter.
Thora Nathan.
Peter Wächter, Architekt.
Ralf Eickrott, Börsenmensch.
F. L. Nathan, Banquier.
Herr Krause, Geschäftsmann.
Herr Dr. Luchs, Patentanwalt.
Herr Friedemann, Kommerzienrat.
Herr v. Wenzel, Kommissionsrat.
Clara, Thoras Kammerjungfer.
Rudolf, Diener bei Nathan.
Karl, Kutscher bei Nathan.
Bertha, Hausmädchen bei Nathan.
Anna, Köchin bei Nathan.

ORT UND ZEIT:
Berlin W. Januar 1895
vom Mittag des einen bis zum Mittag des andern Tages.

Zur Beachtung:

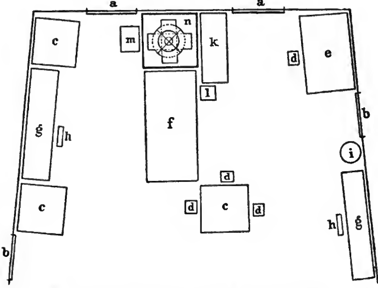
„Rechts" und „links" immer vom Zuschauer aus.
Pausen im Gespräch: die größeren sind durch drei Punktpaare .. .. .. die kleineren durch drei einfache Punkte . . . oder durch einen Strich — gekennzeichnet. Der Strich dient auch zur Andeutung der Stockungen in der bewegten Rede.

Die Regie hat insbesondere auf gewisse Wendungen und Worte zu achten, die im Verlauf der Handlung, von derselben oder einer andern Person, in derselben oder einer andern Bedeutung, absichtlich oder unabsichtlich, wiederholt werden, und ihnen im Zusammenspiel die angemessene Betonung zu verschaffen.

Das im ersten Akt beschriebene architektonische Modell ist lediglich als Entwurf gedacht, den im Notfall auch ein geschickter Laie aus Cartonpapier anfertigen kann; die Beschreibung und der Grundriß auf Seite 77 bieten genügenden Anhalt.

ERSTER AKT

Arbeitszimmer der Brüder Wächter



aa: *Fenster.* bb: *Türen.* ccc: *Tische.* dddd: *Stühle.* e: *Schreibtisch.* f: *Diwan, sogenannte Chaiselongue, ungewöhnlich lang und breit.* gg: *Hohe Bücherregale.* hh: *Tritte zu den Regalen.* i: *Eiserner Ofen.* k: *Klavier.* l: *Notenständer.* m: *Gestell mit Reißbrett.* n: *Hoher Tisch mit architektonischem Modell.*

Das Zimmer, sehr geräumig, wirkt durch Schwarz und gedämpftes Blau. Teppich und Tapete gleichmäßig blau, ins Stahlgraue spielend, ohne jede Musterung; alle Möbel schwarz, stumpf gebeizt, auch Klavier und

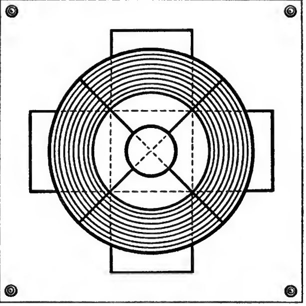
Fensterkreuze. Tische und Stühle durchweg aus Holzlatten. Alles in eckigem, einfachstem Zuschnitt, mit stahlgrauen schlichten Metallbeschlägen. Auf dem Diwan, in reichen Falten zu Boden fließend, eine schwarze Sammetdecke. Oben über beide Fenster weg, rechts und links die Zimmerecken berührend, eine schwere schwarze Stange mit grauen Metallringen; daran vier Vorhänge aus schwarzem Sammet. Die äußeren Vorhänge rechts und links bedecken die Wandflächen von der Fensterkante bis zur Zimmerecke; die beiden Mittelvorhänge sind jeder an den Innenkanten der beiden Fenster schmal zusammengeschoben, sodaß die Wandfläche dazwischen freibleibt und das Licht voll durch alle Scheiben fällt. Vor den Türen, die beide nach außen zu öffnen sind, gleichfalls schwarze Sammetvorhänge. An den Bücherregalen mattblaue Tuchvorhänge, nicht ganz zugezogen, sodaß man einen Teil der Bücherreihen sehen kann.

Auf dem Ecktisch hinten an der linken Wand liegen weiße Papierrollen, Baupläne, Zeicheninstrumente u. dgl. Auf dem vorderen Tische links stehen zwei schöne einfache Lampen, zinnerne Teller mit Zigarren, Zigaretten und Streichhölzerschachteln, eine angebrochene Flasche Cognac und Spitzgläschen dazu. Auf dem Tisch vorn in der Mitte der Bühne eine Wasserflasche mit Gläsern edelster Form. Um den eisernen Ofen ein schwarzer Schirm mit matter Silberstickerei, nicht sehr hoch, sodaß die Krönung des Ofens sichtbar bleibt. Auf der obersten Platte des Notenständers die Büste Michelangelo's aus dunkel patinierter Bronce. Dicht über dem Spindenaufsatz des Schreibtisches, in flachem schwarzen Rahmen, die Klinger'sche Radierung nach Böcklin's „Toteninsel"; über dieser die Gipsmasken von Dante und Bonaparte, kreideweiß.

Das architektonische Modell auf dem Tische zwischen den Fenstern, ein kreuzförmiger Bau mit Rundkuppel, ist gleichfalls aus weißer Masse; doch sind die Eck- und Seitenpfeiler der vier Flügel, die Schnittkurven der Dachwölbungen, überhaupt alle den Rhythmus des Gebäudes aussprechenden Linien metallgrau angestrichen, und die Fensterhöhlen der Wände wie die Felder der Stütz- und Haupt-Kuppel zeigen kaleidoskopische Muster aus glänzend bunten Lackfarben. Das Modell ist so hoch, daß die Hauptkuppel den Klavierbord etwas überragt; die Tischplatte liegt eine Handbreit oberhalb der Kopflehne des Diwans.

An der Wandfläche über Modell und Klavier ist ein auffallend großer

Plan mit dem Grundriß des Gebäudes befestigt; über dem Plan, in gleicher Höhe mit den genannten Masken und den oberen Kanten der Bücherregale, die Masken von Rembrandt und Beethoven, ebenfalls weiß. Der Grundriß, dick mit schwarzer Kreide auf den genau quadratischen Plan skizziert, zeigt folgende Figur:



Wenn der Vorhang aufgeht, steht PETER WÄCHTER zeichnend vor dem Reißbrett, ERNST WÄCHTER einen Brief lesend neben dem Klavier; beide Brüder sind stets schwarz gekleidet, Ernst sehr sorgfältig, aber nicht geckenhaft, Peter etwas nachlässig. Durch die Fenster sieht man dichtes Schneegestöber; blasses Mittagslicht.

ERNST (legt den Brief auf den Notenständer): Hm — das ist ja äußerst intressant . . . Und ihr Herr Bräutigam hat keine Ahnung?

PETER (unwirsch, immer im Zeichnen): Du weißt doch, daß er auf Reisen war.

ERNST (trocken): Allerdings. Ich soll wohl lieber schweigen?

PETER: Was? (Naiv) Wieso!

ERNST: Ich meine nur.

PETER: Ach lächerlich! Ich hör schon zu.

ERNST: Nun, wie du sagtest, ist er doch zurück. Schon seit acht Tagen.

PETER: Ja.

ERNST: Nun, und der schwarze Ring? mit dem großen Diamanten? Der muß ihm doch wohl aufgefallen sein, dieser spitze Diamant.

PETER: Sie muß ihm wohl gleich beichten, daß sie den von mir hat.

ERNST: Nein. Das meint' ich eben. Lügen können sie alle gut.

PETER (scharf): Du, bitte, keine Gemeinheiten!

ERNST (sehr kühl): Allgemeinheiten . . .

PETER: Dein lächerlicher Rassenhaß —

ERNST: Und meine lächerliche Weiberfeindschaft.

PETER: Ja allerdings! — Weil Dich mal Eine betrogen hat — wofür du nicht einmal Beweise hattest — nicht die mindesten — blos deinen sogenannten Tastsinn —

ERNST: Weißt du, Peter: das gehört wohl nicht zur Sache hier. Wir wollen doch lieber ruhig bleiben.

PETER: Ja, dann mach mich nicht wild!

ERNST (sich auf den Diwan streckend): Du bist und bleibst das alte Kind.

PETER (immer im Zeichnen): Hm . . .

ERNST: Und nun willst du sie wohl heiraten, sozusagen.

PETER: Na! — Das heißt — du bleibst natürlich bei uns wohnen.

ERNST: So. Danke verbindlichst. Es war mir weniger meinetwegen .. .. .. (Steht auf, tritt an das Reißbrett) Hör mal, Mensch: begreifst du denn garnicht, daß das dein Ruin sein würde?

PETER: Ach Unsinn!

ERNST (stets mit Nachdruck, langsam und gedämpft): Dieses verwöhnte Geschöpf: mit ihrem Heißhunger nach Erregungen: sie wird dir ja die Nerven einzeln aus dem Leibe zupfen! — Und (auf das Modell hindeutend) deine Arbeit? Deine Entwürfe? (Sarkastisch) Dann kannst du Geld machen gehen! für die Launen der gnädigen Frau! für schwarze Ringe! mit Diamanten!

PETER (ärgerlich): Na, sie hat ihn doch haben wollen.

ERNST (sehr langsam, sanft): Ja —: wie sie Alles haben will, du Kind!

PETER: Du fühlst dich heut wohl ganz besonders alt.

ERNST: Ist dir mein Rat je schlecht bekommen?

PETER: Herrgott, hier ist doch aber nichts zu raten. Wenn's doch nun mal geschehen ist — und wenn man sich doch liebt —

ERNST (kritisch): liebt —?

PETER (brüsk): Na ja natürlich!

ERNST (behutsam): So — hm — jawohl —: das ist ja grade das Schlimme. Damit wird sie dich klein kriegen! Du bist kein Eickrott, der Weiber wie Pferde liebt.

PETER (lachend): Na du, wer weiß! — Und Rasse hat sie: alle Wetter!

ERNST (sich an den Diwan lehnend): Ja: wie du selbst — und dann gibt's Krieg. Sie wird nicht dulden, daß deine Kunst dir über sie geht. Sie ist gewohnt, sich vergöttern zu lassen.

PETER: Du kennst sie eben blos in Toilette. (Auf den Brief hinüberweisend) Du hast doch da gelesen

ERNST: Jawohl: vorläufig — hm — berauscht sie sich an dir. An euerm Abenteuer, heißt das; solang' es ihr den Reiz der Neuheit hat. Aber, siehst du, auch der Eickrott schien ihr mal begehrenswert; blos doch, weil er sie brüskierte, weil sie's anders haben will als das Dutzendgesindel.

PETER: Gottseidank!

ERNST: Nun, wie man's nimmt; sie will eben blos. Und siehst du, Peter: weil du wirklich anders bist, das hat sie überwältigt. Aber auch an den Rausch wird sie sich gewöhnen; und dann kommt die Langeweile, und der Überdruß, und was noch sonst den Mitmenschen ziert, der ohne Arbeit lebt, der keinen Beruf im Leibe hat und sich nicht mal aufs Genießen versteht.

PETER: Ja aber, Mensch, begreifst du denn garnicht — (deutet wieder auf den Brief) ich kann doch garnicht mehr anders jetzt!

ERNST (wendet sich achselzuckend ab): Herrgott, es gibt doch stille Badeorte —

PETER (heftig ihm nach): Du?! — (Sich mäßigend) Das war unwürdig, Ernst.

ERNST (kalt): Ach was, Würde! Hier handelt sich's um Menschenleben .. .. .. (Er schänkt sich ein Glas Wasser ein und trinkt; Peter tritt an das Reißbrett zurück). Und der unfreiwillige Herr Schwiegervater: was wird denn der dazu sagen?

PETER: Na, der tut doch, was sie will.

ERNST (setzt sich auf das Fußende des Diwans): So.

PETER: Sie hat blos ihrer Mutter gehorcht.

ERNST (zu Boden blickend): Hm . . .

PETER: Du kennst sie überhaupt garnicht! Als ihre Mutter gestorben war, hat sie Tagelang vor Schmerz nichts essen können. Wenn du das Launen nennst

ERNST: Nein; das nenne ich jüdische Rührseligkeit. Und außerdem: du hast doch nicht dabei gesessen.

PETER: Du, ich verbitte mir — sie lügt nicht!

ERNST: Bitte, bleib ruhig. Ich fragte nach dem Vater.

PETER: Na, du hast doch gehört

ERNST: daß er ihr Hanswurst ist, ja; soweit es das Geschäft erlaubt! — Glaubst du vielleicht, er kann dein ehrliches Architektengewissen in Papieren anlegen? oder auf die Börse schicken?

PETER (wieder im Zeichnen): Ach lächerlich! Sie hat schon andre Sachen bei ihm durchgesetzt.

ERNST: Hm . . .

PETER: Und dann hat er doch meine Erfindung! Wenn das Newyorker Patent erst da ist

ERNST: wird man uns übers Ohr haun wie immer. Oder denkst du, er verlangt die neunzig Prozent Gewinnanteil, um sie dir zur Hochzeit zu schenken . . . Ja, und der Eickrott? (abgehackt, kurz) hĕ?? — Der soll sich

wohl bei dir bedanken, daß du ihm die Hochzeit ersparen willst? dir seine Hörner zu Füßen legen?

PETER: Das wird ihm der Alte schon klar machen.

ERNST: So. Weißt du, daß er seinem Schwiegervater in die Hand arbeitet? und was das zu bedeuten hat für einen Banquier? — Verluste, wenn's zum Bruch kommt!

PETER: Dann werde Ich's ihm klar machen! oder sie!

ERNST: Du scheinst den Herrn nach Dir zu schätzen, lieber Peter. Der ist nicht sehr fürs Klare.

PETER (heftig): Na, dann nicht! —

ERNST (langsam): Hm — weißt du auch, daß er — gut schießt? —

PETER (verwundert): — schießt? —

ERNST: Nun ja —: Pistole! — sehr gut, sag'ich dir.

PETER: Ach Farce! Lächerlich! Abgeschmackt!

ERNST: O nein, lieber Peter. Duelle sind sehr nach seinem Geschmack.

PETER (grob): Aber nach meinem nicht!

ERNST: Und deine Dame? — Meinst du, sie wird sich von dir so blamieren lassen? öffentlich? vor der „guten" Gesellschaft! — So weit geht die Liebe der Damen nicht.

PETER (wirft plötzlich Reißschiene und Zeichenfeder hinter sich auf den Tisch): Da soll der Teufel was arbeiten! — (Er geht und steckt sich eine Zigarre an.)

ERNST: Siehst du: es fängt schon an, das Glück der Ehe.

PETER: Ja, Du fängst an!

ERNST (steht auf, sieht ihm in die Augen): Und da meinst du, daß ich bei euch wohnen bleiben soll?

PETER: Gott, Mensch, quäl mich doch nicht so!

ERNST (ihm auf die Brust tippend): Damit du Zwei hast, die dich quälen — (sich selbst auf die Brust tippend) mit der grauenhaften Langenweile hier, die Du nicht kennst —

PETER (herzlich): Na laß doch, Ernst!

ERNST (mit verhaltener Erregung): an der wir Alle leiden, wir — wir Arbeitslosen, Überflüssigen; — die uns das Herz abdrückt — hier, weißt du, wie ein schwarzer Ring ums Herz, aus dem wir gern erlöst sein möchten — immer wieder — (mehr für sich) bis man ihn endlich tragen lernt.

PETER (ungeduldig): Herrgott, na ja: wenn man sich liebt, das hilft doch tragen.

ERNST: Hm. Bis wir merken, daß uns nicht zu helfen ist — durch keine Liebesmacht — uns Ohnmächtigen. Auch ihr nicht, Peter.

PETER (leicht hin): Ach Tiftelei! Du grübelst viel zu viel. Ich hab schon andre Sachen durchgesetzt . . . . . .

Rechts an der Tür ertönt ein elektrisches Glockenzeichen, dreimal kurz schrillend. Ernst geht hin, schlägt den Vorhang zurück und öffnet. Man hört Geräusch von Füßen auf einer Strohdecke.

ERNST: Ah — bitte, meine Herren —

Es treten ein: EICKROTT, dann NATHAN, Eickrott mit übertriebener Eleganz gekleidet, Beide im Überzieher nebst Schirm.

EICKROTT: Niederträchtiger Dreck! — *'morning,* Herr Doktor. 'Tag, Herr Baumeister.

ERNST: Guten Tag, meine Herren.

PETER: 'Tag.

NATHAN (stellt seinen Schirm an den Ofenschirm, tupft sich mit dem Taschentuch den Pelzkragen ab): Impertinenter Schnee!

EICKROTT: Andermal laß anspannnen! Thora kann gefälligst Nachmittags fahren . . .

ERNST (nimmt Beiden die Hüte ab, stellt sie auf den Diwan, nimmt den Brief vom Notenständer und steckt ihn in die Brusttasche): Bitte, Herr Nathan — wollen Sie nicht Platz nehmen, Herr Eickrott — und legen Sie doch ab!

NATHAN: Danke, danke; wollen nicht lange stören die Herren.

PETER (bietet Eickrott, der sich an den Mitteltisch auf den Stuhl rechts gesetzt hat, die Schale mit den Zigarren an): Gefällig?

EICKROTT (die rötlich behandschuhten Fäuste auf den Schirm gegestützt, nach einem prüfenden Blick): *pardon, Sir:* (scherzhaft) vertrage leider blos Importen.

ERNST (hat Nathans Schirm hinter den Ofenschirm gestellt, holt nun die Zigaretten und die Cognacplatte): Hiervon vielleicht?

EICKROTT: Cognac? Gerne! *well* — (schänkt sich ein, riecht) Feine Nummer! — (Dann zu Nathan, der sich das Zimmer besieht) Greis, 'n Cognac?

NATHAN: Danke, danke, Ralf; du weißt ja . . . (Zu Peter, der in seiner Zimmerhälfte, die Hände in den Hosentaschen, auf und ab geht) Haben sich ja hoch-in-te-ressant eingerichtet.

PETER (auf Ernst zeigend): Mein Bruder.

NATHAN: Ah, der Herr Bruder!

EICKROTT (das Glas absetzend): Ja, sieht aus wie beim Totengräber — (kurz auflachend) hhĕ! — (Dann liebenswürdig) Lassen sich ja nirgends mehr sehen, Herr Doktor?

ERNST (setzt sich auf den Endrand des Diwans): Ja — man wird älter.

EICKROTT (spaßhaft): Und läßt sich begraben; (kurz, abgehackt) hĕ?

ERNST (sich eine Zigarette anzündend): Oder — lernt leben —

EICKROTT (auf die Totenmasken deutend): — sind wohl Ihre Lebensjeister, sozusagen?

ERNST (sehr kühl): Ja. Sozusagen . . .

EICKROTT (mit dem Schirm fuchtelnd): Sage Ihnen: dolle Saison diesmal! Sollten doch noch mal mitmachen! Der rote Baron ist wieder da. Wissen noch? vor drei Jahren? — Und (vertraulich) Cirkusweiber: sage Ihnen — (schnalzt mit der Zunge).

NATHAN (der den Grundriß an der Wand betrachtet hat, zu Peter): Was ist denn Das da? — Neue Erfindung?

EICKROTT (aufhorchend): Hĕ? Erfindung? (tritt interessiert zu Nathan.)

PETER: Nein. Mein neues Theater.

NATHAN: — äh: Theater: kein Geschäft mehr.

PETER: Was? Geschäft? Bombengeschäft! Da sollten Sie Ihr Geld 'reinstecken!

NATHAN: Sind mir Ihre Metalle sicherer.

PETER: So. Na wissen Sie, da pfeiff ich drauf! Die schenk ich Ihnen! alle mit einander!

EICKROTT (lachend): Topp, Greis! *go on!*

PETER (auf Eickrott nicht achtend): Hier: passen Sie mal auf: (er deutet, immer lebhafter werdend, bald auf den Grundriß, bald auf das Modell, während Nathan verlegen zuhört und Eickrott sich verstohlen belustigt) — Das, sehen Sie, das ist die Kuppel, mit drehbarer Bühne drunter, in vier Segmenten, drehbar und mit Fahrstühlen, durch beide Stockwerke durch, vier Bühnen; einfach Kulissen-Nachschub, wissen Sie. Und ebenso vier Zuschauer-

räume, oben zwei, unten zwei, kreuzweis übereinander, hier in der Außenrotunde, unter der Stützkuppel, sehen Sie.

NATHAN: Jawohl; sehr richtig. (Halblaut zu Eickrott): Laß doch, Ralf.

PETER: Oder auch zwei Räume blos, zwei bis sechs, je nachdem, ganz nach Bedarf; Sie sehen doch?

NATHAN: Ja. Tatsächlich. Hoch-in-te-ressant!

PETER: Oder nur ein Raum, Cirkus sozusagen, für große Festspiele und so weiter. Mit verstellbaren Wänden, die kein Geräusch durchlassen; (beiläufig) meine Erfindung, wie Sie wissen.

NATHAN: Jawohl. Gewiß. Genial! In der Tat!

PETER: Sodaß es keine Störungen mehr gibt, durch Zwischenakte und so weiter; Shakespeare! — und keine schlechten Plätze mehr gibt! — und keine blödsinnigen Raumverhältnisse für den Dichter!

ERNST (ihm winkend): Laß doch, Peter; du erregst dich blos.

PETER: Was? Wieso! — (Verstehend) Ja — (Stimme senkend) sehen Sie . . . (Aufs neue übermannt von seiner Idee) Und Alles, sehen Sie, in einer neuen Architektur! von meinem neuen Metall getragen! mit neuen Anschlüssen, neuen Bogen und Wölbungen — feuersicher natürlich.

NATHAN: Natürlich!

PETER: Ja, und leicht; fest und leicht; ein neuer Glasstoff, durchbrochen, bunt natürlich; durch Dächer und Kuppeln das Innenlicht lassend.

NATHAN: Innenlicht?

PETER: Ja, Innenlicht; bei Nacht natürlich. Stellen Sie sich vor —: märchenhaft! feeenhaft! — Und eine lumpige

Million, dann bau ich's Ihnen hin! (schlägt an das Bücherregal und auf die Pläne des Ecktisches) hier liegen die Berechnungen!

ERNST (ist aufgestanden): Peter, du läßt schon wieder die Asche auf den Teppich fallen!

PETER: Wie? — Ja! — Entschuldige . . . (Er tritt zurück, legt die Zigarre auf den vorderen Tisch links.)

EICKROTT (sieht, während die Brüder abgewandt stehen, Nathan feixend an und tippt sich mit dem Finger vor die Stirn; dann laut): Aus-ge-zeichnet! —

NATHAN (räuspert sich): Ja; hoch-in-te-ressant; tatsächlich! — Und (nochmals räuspernd) Herr Baumeister: was Sie da vorhin von Ihren Metallen sagten: wenn Sie also wiegesagt nicht abgeneigt sind, den Vertrag mit uns zu schließen: der Herr Patentanwalt hat mir geschrieben, daß Alles in Ordnung ist — (setzt sich hinter den Mitteltisch, Eickrott wieder auf den Stuhl zur Rechten) und die Herren, welche geben sollen das übrige Kapital zum Betriebe, werden gleichfalls erscheinen: wenn Sie dann die Güte haben wollten, sich heute Abend zu 'nem kleinen Herrenessen bei uns einzufinden — (steckt sich eine Zigarette an) wo dann alles kann vereinbart werden nach Tisch

PETER: Ja natürlich; ja.

NATHAN: Pünktlich um sieben, wenn wir bitten dürften.

PETER: Ja natürlich — (schänkt sich einen Cognac ein)

ERNST: Hm — (gibt ihm mit den Augen einen Wink)

PETER (rasch): das heißt — (er stockt)

ERNST: Mein Bruder meint, Sie müßten dann die Güte haben, mich gleichfalls einzuladen. Er macht keine Geschäfte ohne mich!

PETER (unbeholfen): Ja. (Trinkt aus).

EICKROTT (stutzend): Ah — (lenkt ein) na selbstverständlich, selbstverständlich! Können meine Braut zu Tisch führen.

NATHAN: Ja: tatsächlich: wird uns eine große Ehre sein, den Herrn Doktor auch einmal als Gast begrüßen zu dürfen. Meine Tochter hat mir viel erzählt, was ein in-te-ressanter Gesellschafter der Herr Doktor sein kann.

ERNST (verbeugt sich): Äußerst liebenswürdig. (Peter schreitet wieder auf und ab, immer in seiner Zimmerhälfte bleibend.)

EICKROTT (spaßhaft): Schwerenöter, Doktor, was?! — *Goddam!* wissen noch? damals, nach dem großen Rennen: wie Sie dem Baron die schwarze Jenny beim Souper wegfischten? Glänzend! Wir hatten Alle gegen Sie gewettet.

ERNST (gleichgiltig): Hm —

NATHAN: Jetzt mußt du aber kommen, Ralf.

EICKROTT: *Well!* ja: muß noch auf die Börse. (Sie stehen auf.) Also: bis sieben! (Sie nehmen die Hüte.) Wiedersehn, Herr Baumeister — (reicht Petern über den Diwan weg die Hand).

ERNST (gibt Nathan seinen Schirm): Empfehlen Sie mich, bitte, inzwischen Ihrem Fräulein Tochter.

NATHAN: Danke, danke ergebenst. (Zu beiden Brüdern gewendet) Empfehl mich, meine Herren.

PETER: Empfehle mich.

EICKROTT (unter dem Türvorhang, den Ernst bei Seite hält): *Goodbye,* Doktor.

ERNST: Auf Wiedersehn — (verbeugt sich, ohne Eickrotts Hand zu nehmen).

Nathan und Eickrott ab . . . . .

ERNST (trägt das Rauchzeug und den Cognac auf den Tisch vorn

links zurück): Und Das ist nun ihr Bräutigam! — Den hat sie mal lieben können! —

PETER (seine Zigarre wieder ansteckend): Na! Ist doch ein — ganz forscher Kerl.

ERNST (mit gewollter Übertreibung): Diese Reitknecht-Karikatur von mir! —

PETER (wieder auf und ab schreitend, meist die Hände in den Hosentaschen): Und ist doch sicher kein Jude.

ERNST (nimmt einen Schluck Wasser, fängt auch an auf und ab zu schreiten, Jeder in seiner Zimmerhälfte): Sehr wahr! Das ist es ja! Sie ist garnicht mehr Rasseweib. Braucht fremdes Blut zur Liebe. Der Jude reizt sie nicht mehr. Entartung durch Inzucht! Will sich gesund schmarotzen! Entschuldige; ich meinte das natürlich nur rein wissenschaftlich.

PETER: Ach, deine lächerliche Wissenschaft. Glaubst ja selbst nicht dran.

ERNST: Hm. Hast doch sonst ein Ohr dafür.

PETER: Bin wohl auch entartet?

ERNST: Beim Manne wirken da ganz andre Reize. Raubsucht! Eroberungslust! Jede starke Rasse nimmt den Feinden die Weiber weg.

PETER: Lauter Hypothesenquark. Morgen sagst du das Gegenteil.

ERNST: Hm. Vielleicht. Zuweilen aber mein'ich, was ich sage.

PETER: Wenn der Alte blos auf mein Theater angebissen hätte!

ERNST: Dieser Trottel!

PETER: Ob ich ihm vielleicht heut Abend —

ERNST: Trink dabei nur nicht zuviel Champagner.

PETER: Was? — Wieso!

ERNST: Ich meine nur. Es wird wohl welchen geben. Das macht aufgelegter zu Geschäften.

PETER: Ach, dein ewiges Mißtraun.

ERNST: Hm . . .

PETER (bleibt vor dem Modell stehn): Weißt du: Ob man doch vielleicht die Unterkuppel größer macht? Mehr Zuschauerraum! Und die Flügelhallen mit den Treppen lieber schmaler?

ERNST: Frag doch deinen Herrn Schwiegervater.

PETER: Gott, nun hör schon endlich auf!

ERNST (erbittert): Nein! Nie, sag'ich dir! Unglaublich! Dieser Trottel! Man weiß kaum, ob mehr Trottel oder Gauner! Das sollte dir doch rein schon gegen den ästhetischen Instinkt sein.

PETER: Du scheinst sie alle miteinander zu hassen.

ERNST: Ich? hassen? — (Er tritt an den Diwan; Peter bleibt ihm gegenüber stehen.) Weißt du, was ich hasse? — (Sich schwer mit flacher Hand auf den Vorderkopf schlagend) Gott hasse ich! — Die Leute da verachte ich nicht mal.

PETER (wendet sich ab): Du bist blos eifersüchtig.

ERNST: Ist ja ganz was Neues. (Achselzuckend) Eifersüchtig!

PETER (wieder im Schreiten): Na ja, natürlich; du liebst mich doch. Und weil du selbst mal unglücklich verliebt warst —

ERNST (immer erregter): Laß mich mit meiner Liebe zufrieden! — (Immer über den Diwan hin): Da, deine Kunst liebe ich! und deine Unabhängigkeit! und daß du diesen Raubtiergang am Leibe hast! und mich ernährst!

PETER: Du, das verbitt ich mir!

ERNST: Ja: mich ernährst! Und mir ein Genuß bist, Du! — Und weil ich nicht ertragen will, daß dies Weib dich entzwei macht! mit ihrer Gier! und ihrer Schlaffheit! Weil du mir zu schade bist zu ihrem Spielzeug! Weil du Du bleiben sollst: dein Herr! kein Pudel deiner Kinder und Dienstboten werden.

PETER (heftig, Auge in Auge): Du, ich laß mich nicht mehr schulmeistern!

ERNST: Weil du Allen gehörst! Weil Zukunft in dir ist! Weil du Andres kannst, als Bastarde machen

PETER (wild): Hör auf, sag'ich dir!

ERNST (immer ihn fixierend): und dir Edleres blüht als so'n Frauenzimmer!

PETER (außer sich): Ernst! (ballt die Fäuste).

ERNST (ebenso): Leute wie Ich sind zum Heiraten gut!

PETER: Hör auf, sag'ich dir! (Immer über den Diwan hin) Du bist verrückt, sag'ich dir! Du hast kein Recht, so zu reden! Ich verbitte mir das!

ERNST (fast flehend): Peter!

PETER: Laß mich in Ruh, sag'ich dir! Ich will mich nicht quälen lassen! Ich leide das nicht! dies Vivisezieren — (ruhiger) mir das Fell von der Seele ziehn — bei lebendigem Leibe; — ich bin kein Versuchstier.

ERNST (sanft): Du bist ungerecht, Peter.

PETER: Natürlich! — Ungerecht! — Lächerlich!

ERNST: Du mußt doch einsehn

PETER: Nein! zum Donner.

ERNST (tritt vom Diwan weg und füllt sein Wasserglas): Ist das dein letztes Wort?

PETER (schänkt sich an dem Tisch links einen Cognac ein): Ja...

ERNST (nachdem er getrunken hat): Überleg dir's, Peter!

PETER (dreht sich um): Ist überlegt ... (Trinkt aus; dann launig) Hast ja mal wieder gepredigt: grade wie unser seliger Vater beim Konfirmanden-Unterricht.

ERNST: Hm — so — na — (langt in die Brusttasche) hier hast du auch den Brief zurück ...

PETER (nimmt den Brief, zerreißt ihn langsam): Nimm doch Vernunft an, Ernst.

ERNST (hat lächelnd zugesehen): Äußerst weise bemerkt! — Übrigens: du fühlst dich wohl bereits als Ehemann? — (Da Peter fragend aufsieht) Solche Wertpapiere pflegen Verliebte doch nicht zu zerreißen.

PETER (ärgerlich): Bin nicht „verliebt".

ERNST (bohrend): Schon möglich — das legt sich — (sie sehen einander scharf in die Augen, bis Peter verwirrt beiseite blickt) —

PETER (achselzuckend): Ach Narrenspossen! — (Er trägt die Fetzen an den Ofen; man hört ihn hinter dem Schirm mit dem Schüreisen klappern) .. ..

Ernst geht inzwischen durch die Tür links ab. Kommt gleich darauf mit Schirm, Cylinderhut und Überrock zurück. Legt Schirm und Hut auf den Diwan, zieht sich an; der Rock ist schwarz, an Kragen und Ärmeln mit schwarzem Pelz besetzt.

PETER (vom Ofen wegtretend): Du willst fort?

ERNST: Ins Museum.

PETER: Immer noch die attische Tänzerin?

ERNST: Ja.

PETER: Ist ja diesmal eine lange Liebschaft.

ERNST: Ja, in Marmor müssen sie schon warten, bis wir ihnen untreu werden . . .

PETER: Sehn wir uns zum Essen?

ERNST: Weiß nicht. (Seine Handschuhe musternd, die mattgrau sind) Habe Nachmittag einen Besuch zu machen.

PETER: Was der Kerl, der Eickrott, mir blos immer die Hand zu drücken hat!

ERNST: Ist das dein größter Kummer?

PETER: Werde ihm bald mal reinen Wein einschänken.

ERNST (zuknöpfend): Ja, wenn's dir Spaß macht, riskier's mal.

PETER: Wieso!

ERNST: Hm — (nimmt Hut und Schirm) wirst es schon merken.

PETER: Ich meine natürlich, nicht Alles.

ERNST (trocken): Natürlich.

PETER (an das Reißbrett tretend): Mit dir ist heute nicht zu reden. (Nimmt Lineal und Zirkel zur Hand.)

ERNST: Scheint so — (geht nach rechts zur Tür).

PETER (herzlich): Ernst —?

ERNST (am Ofen stehen bleibend): Hm? —

PETER: Willst du mir nicht die Hand geben, Ernst? —

ERNST (kommt langsam an den Diwan zurück, über den hinweg sie sich die Hände reichen): Peter —?

PETER: Nein! Davon nichts mehr!

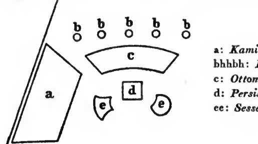
ERNST (kopfsenkend): Hm . . . (Aufblickend, wie nach einem Entschluß): Nun — dann — (mit Händeschütteln) auf Wiedersehn um sieben — bei ihr . . . . .

(Vorhang)

ZWEITER AKT

Kleiner Salon bei Nathan

Äußerst luxuriös, aber im Geschmack der Tapeziere. Nur die Umgebung des Kamins, links im Vordergrund, macht durch fünf mittelhohe Palmen, eine türkisch gestickte Ottomane darunter, ein persisches Tischchen und zwei altertümliche, verschieden geformte Sesselchen, den Eindruck einer unbestimmten Eigenart. Die Anordnung ist folgende:



a: *Kamin.*
bhhbh: *Kübel mit Palmen.*
c: *Ottomane.*
d: *Persisches Tischchen.*
ee: *Sesselchen.*

Durch die offne, halb mit einer Portière verhängte Tür des Hintergrundes rechts sieht man in ein Boudoir. Die Ausgangstür liegt links, im Winkel hinter den Palmen. In der Mitte der rechten Wand ein Erker. Nachmittagsdämmerung. Am Erkerfenster steht NATHAN, in das Schneegestöber sehend. EICKROTT im Zimmer umher. Auf der Ottomane THORA NATHAN, in einer Zeitschrift blätternd, schwarz in Sammet gekleidet; am vierten Finger ihrer rechten Hand bemerkt man einen schwarzen Diamantring, am vierten Finger der linken einen Verlobungsring, sonst keinen Schmuck als eine Perlen-Agraffe am Halse.

EICKROTT: Ein ganz unangenehmer Patron, dieser Bruder. Wird uns das ganze Geschäft verderben. Hättest ihn einfach abkanten sollen.

NATHAN: Kann ich ihn doch nicht mißtrauisch machen,

wenn er selber sich einlädt. Und hat doch Thora ebenfalls gewünscht

EICKROTT: Ach was, Thora!

NATHAN: Hast du ihn doch selber animiert

EICKROTT: Ja; ganz niederträchtiger Patron.

THORA: Ralf, ich verbitte mir in meiner Gegenwart diese ungenierte Sprache.

EICKROTT: Dann geh doch raus, *goddam!*

NATHAN (setzt sich rechts in einen Lehnstuhl): Wirst du dir die Augen nicht verderben da, mein Kind?

THORA: Laß nur, Vater . . . (Sie schlägt an einen Gonggong, der zwischen den Palmen hängt).

EICKROTT: Garnicht klug zu werden aus dem Kerl. Scheint sich ganz verändert zu haben.

NATHAN: Hoch-in-te-ressant intelligent . . .

Durch den Hintergrund links
kommt die Kammerjungfer CLARA.

CLARA: Gnädiges Fräulein?

THORA: Bitte, bringen Sie die Lampe, Clara . . .

Clara ab.

NATHAN: Hoch intelligent.

EICKROTT: Blech! — Hat nicht mal Examen fertig gekrigt . . .

NATHAN: Wirst du nicht zum Herrn von Wenzel müssen, Ralf?

EICKROTT: Hat noch Zeit . . . . .

Clara bringt die Lampe, einen großen dunkelroten Seidenschirm auf die Glocke setzend; stellt sie auf das persische Tischchen; geht wieder. Der Lampenschirm hüllt Alles in ein rotes Dämmerlicht.

EICKROTT: Und dieser Flegel von Baumeister, *well!* mit seinen verrückten Projekten!

THORA: Ralf, ich verbitte mir diese Sprache!

EICKROTT (zu ihr tretend): — äh, Schatz — sei doch friedlich.

THORA: Faß mich nicht an, sag'ich dir! (Steht auf.)

EICKROTT: Kennen wir. *No matter.*

THORA: Geh! Ich schäme mich deiner.

EICKROTT: *Thank you.* Werd'ich dir schon abgewöhnen.

THORA (setzt sich auf das linke Sesselchen): Vater, ich ertrage das nicht länger!

EICKROTT: Hě? Schon wieder mal? Dann sei doch stille! (Tritt zurück von ihr.)

THORA: Vater!

NATHAN: Naa — er meint doch blos im Spaß, mein Kind.

THORA: Ich schicke ihm den Ring zurück!

NATHAN (erschrocken): Gott doch, Kind.

EICKROTT: Laß man, Greis; sie hat mal wieder Migräne.

THORA: Ich verbiete dir

EICKROTT: Zu dienen; Schluß! — I laß man, Alter (drückt ihn in den Stuhl zurück) — werd' sie schon noch kirre kriegen. (Schüttelt ihm die Hand) Mahlzeit, Greiseken! — (Zu Thora hinüber:) Küß die Hand, *my darling!* Wünsche wohl gespeist zu haben .. .. ..

Eickrott ab, nach links.

NATHAN (dumpf, in sich versunken): Fürchterlicher Mensch . . .

THORA (setzt sich auf die Ottomane zurück, das Journal beiseite legend): Schneit's noch immer, Vater?

NATHAN: Ja, mein Kind.

THORA: Man wird ganz krank davon.

NATHAN: Ja; tatsächlich . . .

THORA: Ist dir auch so, Vater? Wenn es schneit, bekomm ich immer ein Gefühl, als ob mir heißer Sand vom Haar herunterrieselt. Bis in die Fingerspitzen.

NATHAN: Hoch-in-te-ressant, mein Kind.

THORA: Und auf einmal solche große Müdigkeit.

NATHAN: Gott doch, Kind — (steht auf) du wirst mir doch nicht krank sein, Thora, wirklich?

THORA: Nein; ich weiß nicht.

NATHAN (zu ihr tretend): Hast du dich gewiß erkältet, mit dem vielen Spazierenfahren immerfort.

THORA (betroffen): Ach: Das? Nein! — Laß, Vater; es ist doch wohl nichts.

NATHAN: Werd'ich lieber doch den Arzt bestellen.

THORA: Nein doch! — Bitte, Vater, laß.

NATHAN: Muß ich doch noch gleich zum Friedemann nachher; kann ich gleich den Herrn Medizinalrat mitbestellen.

THORA: Aber nein! Ich will nicht. Unbedingt nicht.

NATHAN: Wenn doch aber —

CLARA kommt; überreicht auf einem Bronceteller Thora eine Visitenkarte.

THORA (nachdem sie gelesen hat): Ich lasse den Herrn Doktor bitten . . . (Sie legt die Karte auf das persische Tischchen).

Clara ab.

NATHAN: Wenn du lieber doch den Arzt, mein Kind —

THORA: Gott, so hör doch, Vater: nein! ich bin nicht krank. Mach mich doch nicht lächerlich vor aller Welt! Nervös machst du mich . . . . .

ERNST WÄCHTER
kommt von links, den Cylinderhut in der Hand.

NATHAN (ihm entgegen): Ah, sehr angenehm, Herr Doktor; außerordentlich schmeichelhaft Ihr werter Besuch.

ERNST: Ganz nur mir, Herr Nathan. Guten Tag, mein gnädigstes Fräulein.

THORA: Seien Sie uns herzlich willkommen, Herr Doktor.

NATHAN: Bitte, wollen Sie nicht Platz, Herr Doktor —

THORA (auf das rechte Sesselchen deutend): Unter meinen Palmen —

ERNST (sich setzend): Danke verbindlichst.

NATHAN: Schön gesagt, mein Kind; nicht wahr, Herr Doktor? „Unter Palmen": sehr schön! Lessing!

THORA (leicht befangen): Goethe, lieber Vater.

NATHAN: Ah ja, Goethe! — Muß ich mich nun aber, bitte, leider entschuldigen, Herr Doktor, wenn ich mich vor Ihnen gleichsam gleich zu retirieren scheine. Muß noch zum Kommerzienrat Friedemann nebenan; für heute Abend; wissen ja. Empfehle mich verbindlichst.

ERNST: Bitte sehr, Herr Nathan. (Sie geben sich flüchtig die Hände.)

NATHAN: Wird ja meine Thora Sie auch zeitgemäßer unterhalten, als der alte Vater. Schütz dich Gott, mein Kind — (küßt sie zärtlich auf den Unterarm). Soll ich dir nicht lieber doch den Arzt

THORA (lächelnd): Aber nein doch, Vater.

NATHAN: Naa — empfehle mich, Herr Doktor — (sie verbeugen sich) . . .

Nathan ab, nach links.

ERNST (sich wieder setzend): Wenn's erlaubt ist, gnädiges Fräulein —: Ihr Herr Vater schien besorgt —?

THORA: O — ich bitte — (erzwungen lächelnd) seh ich etwa aus wie krank?

ERNST (seinen Hut zu Boden setzend): Hm — Das sieht ein Fremder nicht so ohne weiteres.

THORA: Haben Sie nicht Medizin studiert?

ERNST (gemessen, jedes Wort abwägend): O —: auch manches Andre noch.

THORA: Ich meine: als Beruf.

ERNST: Ich — habe keinen Beruf.

THORA: Nun — ich meinte nur —: als Mann — man muß doch eine Beschäftigung haben.

ERNST: Muß man?

THORA (halb verlegen): Es kann doch Jeder etwas leisten.

ERNST: Ich kann Nichts leisten. Wenigstens nichts Nötiges.

THORA: Man hat doch aber eine Art Gewissen — Pflichtgefühl —

ERNST: Ja. Jeder sein besonderes.

THORA: Aber schließlich sind sich doch die Menschen gleich. Oder wenigstens: man selbst bleibt sich doch gleich — und möchte sich betätigen —

ERNST (halb scherzhaft): Nein, mein Gnädiges: Ich bin stets ein Andrer. Ganz den Umständen nach. Und (verneigt sich) ganz nach meinem schönen Gegenüber.

THORA (lächelnd): Sie scheinen sich ja sehr genau zu kennen.

ERNST: Je — nun ja —: ich hab ja weiter nichts zu tun.

THORA (lacht erzwungen): Reizendes Bekenntnis!

ERNST (hinterhaltig): Ja, mein Gnädigstes, sehen Sie —: wir leben sozusagen in Arbeitsteilung: (sie fixierend) Peter und ich! —

THORA (unsicher): Peter?

ERNST: Ja. Das heißt: Er arbeitet für uns Beide, und ich genieße für uns Beide.

THORA (noch erzwungener): Wirklich: Sie sind einzig!

ERNST (lächelnd): Meinen Sie?

THORA (schroff): Wenigstens im Selbsterkennen!

ERNST (gelassen): Ja: auch das genieße ich. Alles nämlich; Welt, Mich, die Menschen. Sozusagen von Beruf! Ich bin, so zu sagen, blos Mitmensch.

THORA (forciert lachend): Angenehmer Mitmensch —

ERNST: O —: zuweilen auch unangenehmer — (sie noch schärfer fixierend) je-nach-dem . . .

THORA (steht auf, entschlossen): Was wollen Sie von mir, Herr Doktor? —

ERNST (sich gleichfalls erhebend, mit gedämpfter Betonung): Meinen Bruder! —

THORA (scharf): Herr Doktor — ich

ERNST: Bleiben wir ruhig, gnädiges Fräulein. Bitte, wollen wir nicht Platz behalten. Übrigens: ich bin kein Doktor. (Auf die Visitenkarte deutend) Mein Name ist — Wächter. (Auf die Ottomane weisend) Bitte, gnädiges Fräulein.

THORA (matt sich setzend): Aber — gott — Herr — was —? (ringt beklommen die Hände).

ERNST (sich gleichfalls setzend): Lassen Sie uns also — (unterbricht sich) Sehen Sie, mein Fräulein: nun haben Sie sich blutig gerissen — an dem Ring! —

THORA (nach einem Blick von der verletzten Linken auf den Diamantring, empört): Herr Doktor, ich verbiete Ihnen jede intime Anspielung —

ERNST: Ich heiße Wächter. Und, mein gnädiges Fräulein: es dürfte Ihrem (sie fixierend, mit ärztlicher Sachlichkeit) gegenwärtigen Zustand nicht sehr zuträglich sein, sich zu erregen.

THORA (das Gesicht ins Taschentuch pressend): Oh — Gott —

ERNST (seine Handschuhe abstreifend): Lassen Sie mich also, gnädiges Fräulein, meine Forderung begründen.

THORA (aufbegehrend): Nein! — Sie haben kein Recht, mich zur Rede zu stellen — (tupft sich das Blut von der Wunde). Sie greifen mein Frauenrecht an — (tupft wieder). Sie beschimpfen mein Heiligstes! — Ich l a s s e mir mein Recht nicht — (tupft)

ERNST: Ich bin hier nicht um Rechte, liebes Fräulein; nur um ein bißchen Menschenglück.

THORA: Ich lasse mir mein Glück nicht vorschreiben! (tupft).

ERNST: Um P e t e r, liebes Fräulein: meinen B r u d e r!

THORA: Peter l i e b t mich.

ERNST (eindringlich): Wissen Sie das so genau?

THORA (unsicher): Ich — (tupft wieder). Er wird nicht dulden, daß Sie mich beleidigen! — (Schlingt sich das Taschentuch um die Hand.) Er hat es mir versprochen! — Ich werde zu ihm fahren — (langt nach dem Schlägel des Gonggongs).

ERNST (rasch ihr Handgelenk fassend): Dann werde Ich, mein Fräulein, heute Abend — hören Sie? noch heute Abend

(läßt sie los) — vor Ihrem Herrn Verlobten und den andern Herren — das heißt: vor aller Welt — Ihr Frauenrecht auf meinen Bruder rücksichtslos entblößen.

THORA (heftig): Das — (sie verstummt).

ERNST: Nun? — (Bohrend) Das müßte Ihnen doch willkommen sein, wenn Ihnen Ihr Recht so heilig ist?

THORA (gequält): Ja — Nein — — (Plötzlich unüberlegt) Was hab ich Ihnen denn getan!?

ERNST: Mir —?

THORA: Gott, aber Peter liebt mich doch. Ich weiß es doch.

ERNST: Was wissen Sie?

THORA (ausweichend): Wie können Sie sich zwischen uns drängen! Er hat mir doch gesagt, Sie lieben ihn! Sie würden mit uns gehen, wenn wir reisen! — Ich bin doch reich genug! Er kann doch auch im Ausland für Sie sorgen.

ERNST (zuckt leicht auf): Ah! so! — (Dann zart) O nein, mein Fräulein: der Stich traf nicht . . . (Sie fixierend, immer mit gedämpfter Stimme) Und Sie, Sie wollen mit Peter reisen? — Haben Sie sich schon gefragt, wie Sie ihn lieben? — Glauben Sie, ein Künstler — wissen Sie, mein Fräulein, was das heißt? — ein Mensch, der etwas „leisten“ kann! leisten muß, mein Fräulein, weil nur Er es kann! — ein Mensch, der einen „Beruf“ hat, Fräulein! der ihn erfüllt! den Er erfüllt! der ihn zerstört, wenn er ihn nicht erfüllt —: hm — sagen Sie: Sind Sie das Weib für einen solchen Menschen? Ist solch ein Mensch ein Gefährte für Sie? — (Auf ihre Linke deutend) Glauben Sie, er kann sich

selbst wie einen Ring wegschenken? — Wollen Sie die Hand sein, Fräulein, die ihm Tag für Tag ins Fleisch sticht, in die Seele, bis aufs Blut, bis zur Vernichtung — und sich mit?! —

THORA: Ich —?

ERNST: Ja meinen Sie, mein Bruder wird es nur ein halbes Jahr ertragen, daß Sie mit dem Gefühl herumreisen, Sie hätten seine Unabhängigkeit ihm abgekauft?

THORA: Ich ihm — o pfui!

ERNST: O nein, mein Fräulein: nur ein Machtgefühl — ein sehr berechtigtes — Besitz giebt Recht — nur kein beglückendes, mein Fräulein.

THORA: Aber bei Gott, ich wünsche doch nur

ERNST (mit sanfter Bestimmtheit): Sie wünschen nur, geliebt zu werden! — Glauben Sie, das kann ein Künstler Ihnen bieten? (etwas pastoral) ein Mensch, der Alles, seine ganze Kraft aufbieten muß, damit er selbst, in seinem Werk, geliebt wird! dessen Amt und einziger Lohn das ist! dem morgen ein Kerker ist, was gestern sein Himmel war! der nur Ein Gebot kennt: seine Arbeit! — (Wieder härter) Nein, mein Fräulein: solch ein Mensch, der läßt sich nicht besitzen! Der geht, wie seine Phantasie ihn treibt! Und man läßt ihn gehen! Sonst geht er zugrunde! Verstehen Sie?! —

THORA (prüfend): Hat Peter selbst dergleichen gesagt?

ERNST (rauh): Nein; das sage Ich Ihnen.

THORA: Sie — ! —

ERNST: Jawohl, mein Fräulein! — Oder — hm — soll ich vielleicht die stumme Unschuld spielen, wenn Sie dies

Gottesgeschäft an ihm besorgen? — Und: da Sie doch von Rechten sprachen, Fräulein: mit welchem Recht verlangen Sie von mir, daß ich Ihnen meine Lebensfreude opfern soll?

THORA: Ich?

ERNST: Jawohl, mein Gnädigstes. Soll ich mich etwa bedanken bei Ihnen, daß Sie mir — hm — (mit verhaltener Erregung) der ich Nichts kann, der ich keine Unabhängigkeit verdiene, keinen Beruf erfüllen darf, mein Einziges zerstören wollen: meinen Bruder! Soll ich zusehn, Fräulein, wie Sie diesen Menschen, der in Freiheit Tausende mit seiner Tatkraft erfreuen kann, zum Sklaven Ihrer Genüsse machen wollen? zu Dutzendwaare, wie wir Beide sind! — (Wieder kälter) Das, mein Fräulein, darum bin ich hier. Nicht um mein bißchen Wohlleben, bitte. Das könnt ich mir zur Not wohl selbst verdienen; oder auch, mein Gnädigstes, erheiraten.

THORA: Nein, Herr Dok- Herr Wächter, wirklich: ich habe Sie vorhin nicht kränken wollen.

ERNST (lächelnd): Das wollen Menschen wie wir Beide niemals .. .. ..

THORA: Aber — Was — meingott, was soll ich denn? Was wollen Sie von mir?

ERNST: Verzicht, verehrtes Fräulein. Vollen, förmlichen Verzicht.

THORA: Niemals! Nie! Ich —

ERNST: Bitte, liebes Fräulein: bleiben wir doch sachlich! Also: schriftlichen, freiwilligen Verzicht. Nur einen Brief an Peter, daß Sie — hm — nach reiflicher Über-

legung — ein Ehebündnis zwischen Ihnen Beiden nicht für ein Glück halten können.

THORA: Das — nein! nie!

ERNST (mit leiser Drohung im Ton): O doch, mein Gnädigstes. Noch heute, muß ich bitten. Daß er morgen spätestens die Nachricht hat.

THORA (Ausflucht suchend): Und wenn er mir nicht glaubt?

ERNST: Das lassen Sie nur meine Sorge sein.

THORA: Aber martern Sie mich doch nicht so! Ich kann mich doch nicht einfach bloßstellen plötzlich.

ERNST: Hm. Aber Peter bloßstellen können Sie?

THORA (naiv, in Peters Tonfall): Was! Wieso?

ERNST: Je nun — ich meine: der Kugel Ihres Herrn Bräutigams! — (Da Thora bestürzt wegsieht und schweigt) — Nun? Darf ich bitten?!

THORA (hartnäckig): Ich muß doch wenigstens Bedenkzeit haben.

ERNST: Was ist da zu bedenken, gnädiges Fräulein. Eile ist in diesem Falle doch das Klügste. Auch um Ihretwillen!

THORA: Aber — ja —: meingott, wie kann ich denn? — Ich kann mich doch — mich nicht — (Peinvoll) So helfen Sie mir doch!

ERNST: O — nun — Sie wollten doch (gedehnt, sehr sanft) verreisen, gnädiges Fräulein.

THORA: Ich — (schluchzend) großer Gott... Wie können Sie so furchtbar unmenschlich sein?! —

ERNST (ergriffen): Wie konnten Sie so furchtbar menschlich sein ..... Verzeihung, liebes Fräulein; aber

THORA (mit plötzlichem Starrsinn): Ich kann doch hier nicht Alles aufgeben seinetwegen! Meinen Kreis! Mein Haus! Man wird doch merken! Die Gesellschaft —

ERNST: O — so — (sehr abgekühlt) nun dann: Sie brauchen doch nur zu befehlen, gnädiges Fräulein, und Ihr Herr Verlobter macht schon nächste Woche Hochzeit!

THORA (fährt empor): Ah! — (Nach der Tür weisend) Jetzt —

ERNST (steht gleichfalls auf; ironisch): O nicht doch: bitte, nicht pathetisch.

THORA: Ich verbiete Ihnen jetzt — (sich überstürzend) Sie irren sich in mir, mein Herr! Ich fürchte Ihre Drohungen nicht! Ich werde nicht dulden, daß Sie zwischen uns treten! Peter braucht keinen Vormund! Ich werde jetzt selber zum Äußersten greifen! Ich werde meinem Ruf die Spitze —

ERNST: Sie werden tun, mein Fräulein, was Sie nicht lassen können; ganz wie Ich.

THORA: Ich werde meinen Vater

ERNST (trocken): Bitte, gnädiges Fräulein: nur ein Wort: mein letztes. Ich werde heute Abend, punkt sieben Uhr, wie Ihr Herr Vater und Ihr Herr Verlobter mir bestimmten, die Ehre haben Sie zu Tisch zu führen. Ich werde Sie dann fragen, wozu Sie sich entschlossen haben, und mein Verhalten danach einrichten. Ich werde dafür sorgen, daß Sie meinen Bruder in der Zwischenzeit nicht treffen können. (Nimmt seinen Hut) Ich muß mich jetzt — (sich unterbrechend) ah, Ihr Herr Vater, gnädiges Fräulein —

Von links kommt NATHAN,
eine Aktenmappe unter dem Arm.

NATHAN: Ah, schönsten guten Tag, verehrter Herr Doktor. Freut mich außerordentlich, Sie noch zu finden. Hat Ihnen meine Thora gewiß sehr in-te-ressante — Gott doch, Kind: was hast du Blut an der Hand, mein Kind?!

THORA: Nichts, Vater; nichts.

ERNST: Ihr Fräulein Tochter hat sich nur ein wenig an dem schwarzen Ring verletzt . . .

NATHAN (legt die Mappe auf einen der Erkerstühle): Warum hast du dir auch kaufen müssen das spitzige Ding! Hab ich dir doch gleich gesagt, daß du dir die Finger wirst damit zerreißen — (tritt besorgt an sie heran).

ERNST: Wenn ich mich empfehlen dürfte, Herr Nathan?

NATHAN: Sehr verbunden, Herr Doktor. Bis heut Abend also. Danke ganz ergebenst für den werten Besuch — (sie geben sich die Hände).

ERNST (mit Nachdruck): Also, gnädiges Fräulein: auf Wiedersehn um sieben — (sie verbeugen sich).

Ernst Wächter ab, nach links . . . . .

NATHAN (setzt sich in die Ottomane): Naa, mein Kind: was hast du denn gesprochen mit dem Herrn die ganze Zeit?

THORA (in der Mitte stehen bleibend): O — gott Nichts. Was man so spricht.

NATHAN: Hat er dir erzählt von dem Theater seines Bruders?

THORA: Nein. Laß, Vater. Quäl mich nicht.

NATHAN: Was denn, Kind? — Tut dir weh die

Hand, mein Kind? — Soll ich doch den Herrn Medizinalrat

THORA (jäh): Vater, mach mich los von diesem Menschen!

NATHAN (fährt erschrocken auf): Gott doch, was —? was wollt er denn!

THORA: Nein, von Ralf!

NATHAN (stehen bleibend, tonlos): Ralf —

THORA: Ich kann es nicht ertragen länger! Ich habe mich geirrt in ihm! Er hat mich ganz von Sinnen gebracht! Ich geh zugrunde, wenn du mich nicht freimachst!

NATHAN (läßt sich kraftlos in die Ottomane nieder): Ich kann nicht, Kind.

THORA (zu ihm tretend): Du mußt! Er ist mir widerlich! (Verhalten, schwül): Mir graut vor seiner Frechheit. Ich kann nicht leben, wenn er um mich bleibt.

NATHAN (gequält): Es geht nicht, Kind.

THORA: Es muß gehn, Vater.

NATHAN (scheu): Er will dich — haben, Thora. Er ist fürchterlich.

THORA: Mich haben? — (Empört): Vater!

NATHAN (vor sich hin, voll Haß): Der Hund — der fremde Hund . . .

THORA (nimmt seine Hand, nach Worten suchend): Versteh doch, Vater; Ralf ist ja nicht schuld. Ich hatte mich geirrt in ihm. Mir war so haltlos, Vater. (Schüttelt seinen Arm) Du mußt ihn fallen lassen jetzt! Es kommt zum Äußersten sonst.

NATHAN: Gott, Kind: du wirst doch keine Szene

THORA (krampfhaft lachend): Nein! Mir ist jetzt nicht zum Szenen-machen . . . . . (Seine beiden Hände nehmend) Vater — lieber Vater — ich liebe einen Andern jetzt —

NATHAN: Naa — so laß doch, Kind; das wird sich legen.

THORA (immer dringender): Nein! — jetzt nicht! — (Schmeichelnd) O sag doch ja — nur diesmal noch — dies eine einzige Mal nur noch!

NATHAN: Wenn ich doch nicht kann, mein Kind!

THORA: Ogott, du mußt doch! (Mit sich kämpfend) Ich — verzeih mir — sieh — es war so neu für mich — (kniet zu ihm nieder) und auch der Ring hier ist von Ihm — ich hab gelogen damals, Vater —

NATHAN: Naa — so tröst dich doch. Du wirst ihm wiedergeben seinen Ring.

THORA: Nein doch, Vater! Fühl mich doch! — (Verzweifelt) Es kam so über mich! Versteh doch, Vater! — (Erschöpft) Du darfst nicht anders mehr —

NATHAN: Darf — ?— (Erschüttert) Thora!

THORA (schluchzend, das Gesicht in seinen Schooß gedrückt): O — ver — zeih! —

NATHAN (mit erstickter Stimme): Gerechter Gott — (sie streichelnd) mein Kind, mein armes, stolzes . . . . . (Plötzlich außer sich empor) Wer?! — Wer hat Schande über mein Kind

THORA (gleichfalls jäh sich erhebend): Nein! Ich! Er ist nicht schuld!

NATHAN (ballt die Fäuste in die Höhe): Wer!? — Gottes Fluch soll schlagen den Schurken!

THORA (drohend): Vater?! — (Zärtlich seine Arme fassend) Nein — sei gut — du tust mir weh — du darfst ihn nicht beschimpfen — schone mich! —

NATHAN (besänftigt): Wirst du mir doch aber seinen Namen sagen?

THORA (kraftlos): Ja; nein; laß — ich muß mich setzen — (geht nach rechts, sinkt in den Lehnstuhl).

NATHAN (lauernd nach dem Ausgang weisend): War es Der da? (zu ihr tretend) der Herr Doktor?

THORA (müde): Nein doch. Frag doch nicht so häßlich.

NATHAN: Möcht ich dir doch gerne helfen, Kind.

THORA: Darin kannst du mir nicht helfen.

NATHAN: Wenn es ist ein Mann von Ehre, Thora — und Vermögen? —

THORA (bittend): Geh. Laß. Bleib da drüben, Vater. Frag mich nicht.

NATHAN: Wenn du aber ihn doch haben willst, wirst du mir doch sagen müssen

THORA: Nein. Nicht jetzt. Nicht heute. Später. Morgen.

NATHAN: Hat er nicht Vermögen, Thora?

THORA: Aber hör doch, Vater: geh! Es schmerzt mich. Schone mich. Geh, lieber Vater . . .

NATHAN (seufzt, geht, setzt sich wieder in die Ottomane; dann dumpf vor sich hin): Oh, der Hund — Gerechter Gott .. .. ..

THORA (zärtlich): Vater?

NATHAN: Ja, mein Kind?

THORA (schmeichelnd): Und nun machst du mich doch

frei von Dem? — Heute noch! — (Da Nathan schweigt) Nicht wahr?

NATHAN (gepreßt): Gott doch — Thora —

THORA: Oder morgen spätestens.

NATHAN: Wenn ich doch nicht kann, mein Kind.

THORA (heftig): Aber willst du mich denn krank machen, Vater?! — Sei doch nicht so furchtbar unmensch- (sich besinnend) unerbittlich! — (Steht auf) Treib mich doch nicht so zum Äußersten! — Willst du mich denn zwingen, selbst zu Ralf

NATHAN (ängstlich): Gott doch, Kind, du wirst doch nicht?

THORA (vor ihn tretend): Ja, das werde ich, wenn Du dich fürchtest!

NATHAN: Nein, um Gottes willen, Thora —

THORA (stutzend): Was denn? — (Herrisch) Vater, was!?

NATHAN (mit sich kämpfend): Ich — du darfst nicht, Thora — jetzt —: Ralfs Geld —

THORA: So gib's ihm doch zurück! Ist dir dein Kind die achtzigtausend Mark nicht wert?!

NATHAN: O Gott Einziger! nur jetzt nicht, Kind. Es geht nicht! Frag nicht! Alles stockt! Verluste!

THORA: Nun, so nimm doch auf! Du hast doch deinen Kredit in der Welt!

NATHAN: Ich — ja — nein: so wird doch Ralf erfahren! Hör mich doch! Er weiß doch alles im Geschäft.

THORA: Nun, so laß ihn wissen! Soll er's doch erfahren!

NATHAN: Kind — dann — Thora — dein Vater ist ein armer Mann! Ich habe Unglück im Geschäft gehabt!

THORA: Was? (Naiv) Wieso!

NATHAN (mühsam): Auch mit Ralfs Geld, Thora.

THORA: Dann ersetz es doch!

NATHAN: Ich — (tonlos) kann nicht mehr ersetzen.

THORA (erstickt aufschreiend): Vater! — (wankt zurück in den Lehnstuhl).

NATHAN: Ja, mein Kind: dann wird er gehn, der Hund, und deinen Vater auf Betrug verklagen! Und dann wird er gehn zum Herrn von Wenzel und zum Friedemann, und F. L. Nathan wird gewesen sein! Dann wird nicht mehr zu stopfen sein, was wir decken wollten vor der Hand, aus dem Aktienkapital für die Metallfabrik, wovon du hast gehört, auf die Patente von dem Herrn, dem Baumeister —

THORA (dumpf): O Vater —

NATHAN: Dann wirst du sein ein armes Bettelkind, mein Kind; und dein alter Vater — (schluchzend) oh gerechter Gott .. .. ..

THORA (zu ihm tretend): Lieber Vater —

NATHAN: Oh verzeih, mein Kind — o Gott.

THORA (ihn liebkosend): Nicht doch, Vater: nein: sei gut! — Sieh doch: wenn du nun zu Ralf — da er doch nun mitverwickelt ist

NATHAN: Oh, mein Kind, du kennst nicht diesen Menschen. Wie er hat gelacht, als sein Geld verloren war. Wie er hat zu mir gesagt, als er auf die Reise ging im Herbst: Ich komme wieder! Wie ihm Alles

Nichts ist außer seiner Fleischeslust. Wie ich hab geduldet unter ihm vom ersten Tag an, als du ihn durchaus hast haben wollen

THORA (zu ihm in die Kniee sinkend): Oh — ich —

NATHAN (streichelt sie): Nein, mein Kind, du konntest ja nicht wissen! — Wie er dann gesprochen hat von dir, der Hund: wie von einem Fressen, das er haben muß!

THORA (schmerzhaft leise): Vater!

NATHAN: — das er mir bezahlt hat, Kind! — Der Hund! der fremde Hund!

THORA (jäh aufspringend): O Gott Vater, ich ertrag's nicht! — (steht ins Zimmer gewandt, die Hände vors Gesicht geschlagen).

NATHAN (lauernd): Thora —? Hör mich doch, mein Kind —: Wenn du — wenn der Mann — du weißt ja — wenn er doch vielleicht vermögend

THORA (außer sich): Vater!! — Oh, o Gott im Himmel, ich — (schlägt wild mit geknöchelter Faust an den Gonggong).

NATHAN (erschrocken): Was denn? — (Sich erhebend) Kind, was willst du —

THORA (sich bezwingend): Nichts. Laß, Vater. Laß. Ich — bin schon — ruhig . . .

CLARA kommt.

THORA: Rasch den Wagen, Clara! —

Clara ab.

NATHAN: Was denn, Kind?

THORA: Laß mich! — Nichts! — Nur — etwas — reine Luft! —

(Vorhang)

DRITTER AKT

Herrenzimmer bei Nathan

Gleichfalls im Geschmack der Tapeziere. Der Raum entspricht baulich dem Salon des zweiten Aktes. Nur statt des Erkers rechts ein breites Dreiflügelfenster, dessen Scheiben mit bunten Butzen eingefaßt sind; davor ein Diplomatenschreibtisch mit Lutherstuhl. Im Vordergrund links ein altdeutscher Kachelofen mit Bank darum. Elektrische Glühlichtbeleuchtung; die Birnen sind an zwei frühgotischen Ampeln angebracht. Durch die völlig offne Tür des Hintergrundes rechts sieht man in ein gleichfalls hell erleuchtetes Speisezimmer mit angerichtetem Tisch. An der Hinterwand links ein Telephon-Apparat. Gleich daneben, die Ecke schrägend, die Ausgangstür, breite Bauerntür mit Eisenbeschlägen, nach Innen zu öffnen. In dem Lutherstuhl, den Rücken gegen den Schreibtisch, sitzt EICKROTT, eine Abendzeitung lesend; auf der Ofenbank NATHAN, zu Boden starrend. Aus dem Speiseraum treten, einander verliebt ankuckend, CLARA und der Diener RUDOLF.

EICKROTT: Fertig Alles?

RUDOLF: Zu Befehl, Herr. Blos der Sekt noch.

EICKROTT: *Well!* Nachher! — (Winkt ab; liest weiter.)

Rudolf und Clara ab, nach links.

EICKROTT (das Blatt auf den Schreibtisch schleudernd): Zum Verrecken! — Russen fest — (steht auf) Italien fällt und fällt! — (Fängt an herumzugehn, die Hände meistens auf dem Rücken) Hättest du gefixt im Herbst —

NATHAN (kläglich): Hat man doch nicht ahnen können, daß die Staatsbank a u c h betrügt.

EICKROTT: Na selbstverständlich! Denkst du, das kannst Du blos?

NATHAN (würgend): Oh Gerechter —

EICKROTT: Na, nu flenn nicht, Alter! Wird schon wieder werden.

NATHAN: Hab ich doch gesorgt von früh bis spät. Nichts getan als für mein Kind und meinen guten Namen. Blos gearbeitet! von früh bis spät!

EICKROTT: *Well* — das war eben die Dummheit: Arbeit. — (Mit flacher Hand auf die Zeitung schlagend) Hier! Gelegenheit *is money!* — Hätt ich dir den Baumeister nicht zugebogen, wärst du jetzt geliefert . . . Wenzel steht für hunderttausend baar; zweihunderttausend Garantie. Was sagt denn Friedemann?

NATHAN: Flau. Fatal. Sehr reserviert auf einmal.

EICKROTT: *Goddam!* Hat wohl Witterung von dir?

NATHAN: Scheint zu warten auf den Krause.

EICKROTT: *Well:* hm: Krause. Unerhörter Glückspilz! — Kommt doch?

NATHAN: Ja.

EICKROTT: Unerhörter Pinsel! Aber Gold. Glückshand. Wenn er drauflegt, ist die Sache glatt . . . Ist der Sekt schon sortiert?

NATHAN: Nein — (steht auf) du wolltest doch die Weine selbst — (geht zur Tür, drückt auf eine elektrische Klingel).

EICKROTT: Was denn?

NATHAN: Die Papiere.

RUDOLF kommt.

NATHAN: Rudolf, holen Sie mir doch die Mappe (aufwärts weisend) oben aus dem kleinen Salon; im Erker liegt sie.

RUDOLF: Zu Befehl, gnädjer Herr.

Rudolf ab.

EICKROTT: Die Verträge für den Baumeister?

NATHAN (setzt sich wieder): Ja.

EICKROTT: Hast doch freigelassen, netto oder brutto, bei den Prozenten?

NATHAN: Ja.

EICKROTT: Der Doktor Luchs ist gut für uns?

NATHAN: Ja.

EICKROTT: *Surely?*

NATHAN: Absolut.

EICKROTT: Wenn uns blos nicht dieser Bruder — (unterbricht sich) widerlicher Lümmel! — Thora muß ihn uns vom Halse — (plötzlich) ja, wo steckt denn Thora?

NATHAN (beklommen): Nur ein bißchen an die Luft.

EICKROTT: Verdammtes Schwänzeln immerzu! —

Die Tür klinkt. RUDOLF bringt die Mappe, übergibt sie Nathan, geht wieder . . .

NATHAN (die Mappe aufschließend): Ralf —?

EICKROTT: Hĕ? —

NATHAN (mit zitternder Hand die Papiere sichtend): Wenn du, Ralf —: ich bin doch jetzt nicht mehr ein sichrer Mann —: was willst du mit der Tochter von'nem armen Mann? —

EICKROTT (stehen bleibend; mit breiter, englischer Aussprache): *Was —?*

NATHAN: Ich meine, wenn du — ich bleib dir gut für dein Geld — mit dem Gewinnanteil von der Erfindung von dem Baumeister —: wenn dir Thora leid geworden ist?

EICKROTT: Bist wohl verrückt geworden, Greis!

NATHAN (die Mappe wieder schließend): Da doch Thora jetzt so ungeberdig gegen dich — wenn es dann doch keine glückliche Ehe wird für dich —

EICKROTT (im Gehen): Ehe? Glück? (lacht auf) hhĕ! Blöd-

sinn! — Haben will ich sie! (Schlägt sich auf die Brust) Hier: Ich!

NATHAN: Wenn doch aber

EICKROTT: Hab nun lange genug gelauert! *well.*

NATHAN: Wenn doch aber Thora mir erklärt hat

EICKROTT: Ah —! (Für sich) Na warte, Täubchen! — (Tritt vor Nathan; drohend) Hüt dich, Alter!

NATHAN: Gott doch, Ralf: wenn du gesehen hättest, wie sie hat geweint, daß sie sich hat geirrt in den Gefühlen!

EICKROTT: Schluß! — (Da Nathan die Hände hebt) Schluß, sag'ich! — (Wieder wandernd) Werd ihr die Gefühle schon besorgen! — *Goddam!* so ein Krott!

NATHAN (würgend): O Gott Einziger — (trägt die Mappe auf den Schreibtisch, setzt sich in den Lutherstuhl).

EICKROTT: Meinst wohl, Greis, Ralf Eickrott liebt wie'n dummer Junge? — Hochzeit machen wir jetzt! verstanden?! Werd ihr schon das Köpfchen biegen! —

Die Tür geht auf. Herein tritt THORA, matt und bleich, in schwarzem Tuchkleid, schwarzem Pelzbarett und Pelzjackett, in der Rechten eine kleine blaugraue Sammettasche tragend, die sie während der folgenden Szenen nicht aus Händen läßt . . .

THORA (nickend): Guten Abend, Vater — (gepreßt) Ralf. (Sie setzt sich auf die Ofenbank).

EICKROTT: Na? Schon da? — Wo warst du denn schon wieder? hĕ? — Was hast du denn jetzt immer zu kutschieren?

THORA: Ich — (sanft) bitte, Ralf: erlaß mir heut

EICKROTT: Erlaß, erlaß! Erlaß mir Du! — Ich hab's jetzt satt, das Schöntun! Antwort will ich haben!

NATHAN: Wenn du sehen möchtest, Ralf, wie blaß

EICKROTT: Ach was, blaß! sei stille, Greis! — (Zu Thora, die sich das Barett absetzt) Mach mir's nicht zu bunt, du, Schatz! Ich steck sonst meinen Kopf mal auf! — Weißt doch, daß du Gäste krigst! — *Woman's whim* verrückte ......

THORA (das Jackett aufknöpfend): Ralf —?

EICKROTT: Hĕ? —

THORA: Ich muß dir etwas sagen, Ralf.

NATHAN (ängstlich, kleinlaut): Gott doch.

EICKROTT (leicht hin): Kannst du sparen. Weiß schon. Geh jetzt! Zieh dich um!

THORA: Ich muß dir's sagen.

EICKROTT (während Nathan mit Geberden des Erschreckens dasitzt): Na, dann los! Beeil dich, bitte.

THORA: Ralf — sei gut zu mir — (ihm die Linke hinstreckend) nimm den Ring zurück — sei gut —

EICKROTT: „Gut" — (lacht auf) hhĕ — sehr gut! — (Zu ihr tretend) Bin dir sehr gut, Schatz — (will nach ihr greifen).

THORA (schützt sich): Nein, du darfst nicht. (Plötzlich drohend) Du — (starr, heilig) rühr mich nicht an! —

EICKROTT (etwas aus der Fassung): Na, jetzt aber: Spaß beiseite endlich! Bin nicht aufgelegt zu Witzen! (Tritt zurück von ihr).

THORA: Ralf, mir ist sehr ernst in dieser Stunde.

NATHAN (händestreckend): Hab doch Gnade, Ralf, ich bitt dich!

EICKROTT (drohend): Alter —!

THORA (weicher): Ralf —: ich würde dir — nicht treu sein können.

EICKROTT (trocken): So. Das laß nur meine Sorge sein.

THORA (sich erhebend): Nein, Ralf: hör mich doch: was willst du tun?! — (Immer beschwörender) Sieh doch, Ralf: (faßt ihn am Arm) ich lieb' dich doch nicht mehr! was willst du noch mit mir! — Ich kann dir jetzt doch nichts mehr sein!

EICKROTT: O —: du bist — sehr schön, du —

THORA (peinvoll): Nein, nicht, laß! Verzeih mir, daß ich dich getäuscht hab! — Hör mich doch: mir ahnte ja noch nichts von Liebe!

EICKROTT (beugt sich zu ihr): *Well!* drum will ich dich ja haben, Schatz.

THORA (zurückweichend, außer sich): Rühr mich nicht an, sag'ich dir!

NATHAN (ist herangewankt, faßt zitternd Eickrotts untersten Rocksaum): Ralf! ein alter Mann küßt deinen Rock —: habe Mitleid, Ralf, mit meinem Kinde!

EICKROTT (höhnisch): Hast du Mitleid gehabt mit meinem Geld?!

THORA (heftig): Vater, geh! (Stolz) Geh! du sollst nicht bitten! — (Nathan zieht sich in den Stuhl zurück.) Gib mich frei, Ralf; nimm den Ring zurück! — Hier: nimm Alles! unser Haus! Nimm, was du willst!

EICKROTT (kalt, scharf): *Thank you, no.* Dich will ich! hörst du?!

THORA (flehend): Ralf, ich kann dir nicht gehören!

EICKROTT: Kannst schon. Warte nur.

THORA (herber): Nein, du mußt nachgeben; mußt!

EICKROTT: Hĕ? — Was „muß“ Ralf Eickrott? — (Reckt sich) Sterben muß er! *Well! That's all!* —

THORA (ruhig, schwer betonend): Und — Ralf —: wenn ich einen Andern liebe??

EICKROTT (mit englischer Breite): *Was* —? (Drohend) Du —! Ich laß nicht mit mir spielen, du.

THORA (fest): Nun —: ich liebe einen Andern.

EICKROTT (kurz): Was! — (Sie packend) Wer! — Wen! — (Schüttelt sie) Hĕ, wird's bald? Wer! —

THORA (Auge in Auge): Nein! — Dir nie! —

EICKROTT (sie loslassend): Ah —! na wart! (Die Worte durch die Zähne knirschend) Das werden wir bald sehen, Täubchen! — (Stiert zu Boden; halblaut) Warte, Kerl! — (Dann laut, zur Tür weisend, hart): Jetzt marsch! In acht Tagen ist Hochzeit.

THORA (aufschreiend): Ralf!

EICKROTT: Marsch, sag'ich! Schluß!

THORA (verzweifelt): Ralf! hör doch, Ralf! Du darfst nicht, sag'ich dir! Mein ganzes Leben, Ralf, (fällt in die Kniee) liegt dir zu Füßen! Du bist entehrt, wenn du das tust! Ich: hör doch —: ich gehör ihm schon!

EICKROTT (keuchend): Ah — Du — Du — (sie an den Schultern in die Höhe zerrend) Wer?! (hebt den Arm wie zum Schlage)

NATHAN (zustürzend): Ralf!

EICKROTT (heiser): Wer, sag'ich!

THORA (Auge in Auge): Nein . . .

EICKROTT (ihrem Blick sich entwindend): Du — *bitch* du — (stößt sie auf die Ofenbank, macht die Geberde des Ekels).

NATHAN (würgend, halblaut): Oh, der Hund!

EICKROTT (vor ihn tretend): Was? — Du? — (Halb belustigt) Muck dich nur, du Gannef! Judenkrott! — (Nathan zieht

sich in den Stuhl zurück). Hast ihr wohl geholfen, alter Sünder, meine Reise so scharmant ausnutzen — (ekelbitter) äh! —

THORA (mühsam): Ralf — hör—: (feierlich) ich versprech dir —: hier (legt die Hände aufs Herz) bei meinem Leben —: ich will ihn nie mehr wiedersehn —: nur — (weh heraus) gib mich frei, Ralf — (tonlos) hab Erbarmen —

EICKROTT (mit verstellter Nachsicht): Na, ich will dir mal was sagen, du — (beugt sich zu ihr)

THORA (schützt sich): Nein, nicht küssen, Ralf; o bitte, bitte.

EICKROTT (zögernd): Wenn du durch-aus los-willst — nein, nicht küssen, *darling* — Aber: da du's doch gewohnt bist jetzt —: laß mich eine Nacht in deinem

THORA (ist emporgefahren): Ah! du — (wild die Tasche umklammernd) nieder schieß ich dich, du Hund!

NATHAN (ächzend): Oh, der —

EICKROTT (lachend): Schieß nur, Täubchen! Wirst du eingesperrt.

THORA: Ralf! ogott, Mensch, sei doch edel! — Hab doch Großmut, Ralf: verzeih mir! — Sieh doch, wenn ich — (wieder die Hände aufs Herz, gewaltsam) wenn ich Mutter werde —

EICKROTT (plötzlich außer sich): Ja, du: ja: austreiben will ich dir den Schandbalg! Warte nur: kaputt, du, peitsch' ich dir die Nücken! Mich zum Hahnrei machen, mich, du „Großmut"! Werd dir die Gelüste schon vertreiben, Satan jüdscher! — (Höhnisch) Kannst ja dann dich scheiden lassen, bitte: wenn du Lust hast dann: vor allen Leuten!

— (Hart) Marsch jetzt! Schluß! In acht Tagen ist Hochzeit . . .

NATHAN (tritt zu Thora, die in sich versunken sitzt): Mein Goldkind armes —

THORA (starr für sich, die Handtasche pressend): Dann —: nun ja .. .. ..

Man hört drei kurze Klopftöne. Alle schrecken auf. Eickrott geht zur Tür und öffnet. CLARA tritt halb ein.

EICKROTT (barsch): Was denn schon wieder!

CLARA: Wenn der Herr bestimmen möchten, wegen dem Sekt und andern Wein.

EICKROTT: Gleich — (absichtlich ihren Arm befingernd) ich komme gleich, mein Kind —

Clara ab . . .

EICKROTT (drückt die Tür ins Schloß, die Klinke in der Hand behaltend): Also jetzt: ihr kennt mich —: heute in acht Tagen! — (Etwas weniger rauh) Geh, mach dich für die Gäste fertig.

Eickrott ab . . .

NATHAN (setzt sich auf die Bank zu Thora): Komm, mein Kind: hab Mut. Er wird sich noch besinnen.

THORA (schaudernd, gebrochen): Nein, er — will mich haben.

NATHAN: Doch! Er wird sich bitten lassen.

THORA: Nein. Er will sich rächen.

NATHAN (Hoffnung machend): Naa — bis morgen —

THORA: Nein, Vater. Laß jetzt .. .. .. (Langsam seine Schulter fassend) Vater —?

NATHAN: Ja, mein Kind?

THORA: Hast du meine Mutter — sehr — geliebt —?

NATHAN: Warum fragst du, Kind?

THORA: Sag doch, Vater.

NATHAN: O — sie war 'ne tüchtige Frau.

THORA (tonlos): — tüchtige Frau —

NATHAN (eifrig): In der Tat: sehr tüchtig, Kind. Trotz der Härte manchmal gegen dich.

THORA (ihre Tasche streichelnd): Warst du s e h r betrübt, als sie starb?

NATHAN: Ich —: gott, Kind —: ein alter Mann —: der Mensch lernt überwinden . . .

Es klopft. Sie nimmt den Arm von seiner Schulter. RUDOLF tritt herein, einen Korb voll Weinflaschen tragend; läßt die Tür halb offen.

RUDOLF: Gnädjer Herr: der junge Herr läßt bitten, Sie möchten einen Augenblick mal in den Keller kommen.

NATHAN: Schön; jawohl. — (Küßt, während Rudolf in das Speisezimmer geht, Thora auf die Stirn) Hab Mut, mein Kind; geh, mach dich fertig. — (Steht auf) Du weißt doch, daß der Herr, der Doktor, dich zu Tisch führen wird?

THORA (schwer nickend): O ja: ich weiß.

NATHAN: Dann geh, mein Kind.

THORA: Gleich, Vater — gleich — (sie bleibt noch sitzen) . . .. . .

Nathan ab. In der Tür begegnet ihm CLARA, zwei Champagnerkühler bringend, die sie in den Speiseraum trägt. Am Eingang trifft sie mit Rudolf zusammen, der den leeren Korb zurückbringt; er nickt ihr zu und kneift sie in den Arm. Dann Rudolf ab, die Tür hinter sich schließend. Hierauf kommt auch Clara aus dem Nebenraum zurück und will das Zimmer verlassen.

THORA: Clara —?

CLARA (stehen bleibend): Gnädiges Fräulein?

THORA: Komm doch her, mein Kind. (Die Tasche fällt ihr aus der Hand, gibt auf dem Boden einen schweren, dumpfen Ton; sie hebt sie rasch selbst wieder auf).

CLARA (ist herangetreten): Ja, Fräulein?

THORA (die Tasche neben sich fest auf die Bank legend): Hast du deinen Bräutigam recht lieb?

CLARA (verwirrt): O — ich — gnädiges Fräulein: Rudolf ist ein — sehr braver Mensch.

THORA (in sich gekehrt): — braver — Mensch —

CLARA: Ja, wahrhaftig, Fräulein.

THORA: Wirst du ihm auch immer treu sein?

CLARA (noch verwirrter): Ich — ich —

THORA (mahnend): Bleib ihm treu, mein Kind — von jetzt an! — (Sich die Agraffe vom Halse nestelnd und ihr gebend) Hier: zur Aussteuer, Clara.

CLARA (entzückt): Oh — ach — Fräulein sind so gut zu mir immer — (bückt sich, ihr die Hand zu küssen).

THORA (wehrt ihr): Nein: nicht danken, Kind. Nein, lassen Sie!

CLARA: Ich will auch immer — Alles tun, was Fräulein sagten.

THORA (schwer): Ja, Clara, tun Sie das . . . (Aufwärts weisend): Ist oben alles vorbereitet?

CLARA: Ja, Fräulein.

THORA: Du brauchst mir heute nicht zu helfen. Ich werde mich allein umkleiden. Hörst du?

CLARA (die Agraffe streichelnd): Ja; — ja, Fräulein.

THORA: Geh nun, Clara.

CLARA (Thoras Rechte fassend): Haben Sie auch liebsten, schönsten Dank! von mir und Rudolf, liebstes einziges — (küßt, halb knieend, Thora doch die Hand).

THORA: Nein doch, Clara; lassen Sie! (Da diese nochmals küßt) Du wirst dich an dem Ring verletzen! — (Sie von sich drängend) Laß! Geh zu deinem Bräutigam.

CLARA (knixend): Danke, gnädiges Fräulein; danke.

Clara ab .. .. ..

THORA (allein, die Tasche mit beiden Händen vor sich auf den Knieen haltend): Ein — braver — Mensch . . . Eine tüchtige Frau . . . O Mutter! — (drückt schluchzend das Gesicht auf die Tasche).

Die Tür klinkt. EICKROTT und NATHAN kommen zurück. Thora richtet sich auf.

EICKROTT: Hĕ? Noch immer da?

THORA (erhebt sich, das Barett auf der Bank lassend): Ich geh schon, Ralf.

EICKROTT (weniger barsch): Ja bitte! rasch! (Sieht nach der Uhr) Die Herren müssen gleich erscheinen.

THORA (geht zu Nathan, der sich wieder in den Lutherstuhl gesetzt hat, und umarmt ihn): Küß mich, Vater; und verzeih mir — Alles!

NATHAN (sie auf Mund und Stirne küssend): Oh — mein Kind — mein goldnes —

THORA (küßt ihm die Rechte): Habe Dank für alle Liebe .. .. .. (Küßt noch einmal seinen Mund, geht zur Tür, schwankt einen Augenblick; dann zu Eickrott, der ihr brennend nachgesehen hat) Verzeih auch Du mir, Ralf.

EICKROTT (kehrt sich ab, unsicher): Geh nur. Hilf dir doch nichts —

Thora geht .. .. ..

NATHAN: Wenn du nicht so hart sein möchtest, Ralf, zu ihr?

EICKROTT (wieder wandernd): Schluß damit! — Soll mich wohl bei ihr bedanken? — (Nimmt das Barett von der Ofenbank) Schmeichelkatze verdammte! — (Streichelt unwillkürlich das Barett) Alles durchgehn lassen, hĕ? — Mich vor aller Welt aufs Pflaster setzen — (knittert das Barett zusammen) mir ins Fleisch beißen — (schmeißt es in die Ofenecke) äh!

NATHAN: Kann doch Keiner sich sein Herz

EICKROTT: „Herz" — bleib mir mit Herz vom Leibe! — Meinen Willen will ich! — Zahn um Zahn, Greis! — Hrr, den Kerl den — (ballt die Fäuste) Hĕ, du: wer?!

NATHAN: Gott doch, Ralf: bei Gott, sie hat nicht sagen wollen!

EICKROTT: Werd ihr schon den Willen lehren! — (Vor Nathan tretend) Greis, ich sag dir: wenn sie nicht Vernunft annimmt! — Ralf Eickrott ist kein Unmensch: ich werd ihr Arzt und Alles besorgen, um die Sache zu vertuschen — aber wenn sie dann nicht reinen Tisch macht: ihr und mein Leben setz ich dran! an meine Ehre! — So; jetzt Schluß! — (Im Schreiten) Ich helf dir, Alter, deinen Namen über Wasser halten; Du wirst mir meinen abwaschen helfen; sonst — du kennst mich!

NATHAN (erleichtert): Gott doch; ja doch, Ralf; gewiß doch .. .. ..

EICKROTT (hat nach der Uhr gesehen): Wenn sich Krause breitschlagen läßt: der Baumeister wird uns wohl sicher sein. Schlimmstenfalls bewilligst du dem Kerl Bruttoprozente.

NATHAN: Wenn nur nicht der Herr, der Bruder

EICKROTT: *Goddam!* ja! ich wollt ja Thora sagen

NATHAN: Er hat ihr heut Nachmittag seine Aufwartung gemacht.

EICKROTT: So? Na, umso besser. Gib ihr doch'n Wink nachher, sie soll ihn uns vom Leibe halten — (spöttisch) so durch irgend so'n „Thema".

NATHAN: Ausgezeichnet; ja; tatsächlich.

EICKROTT (ulkig): Garnicht übel, so'ne Ehe; was?! —

Es klopft. Rudolf öffnet draußen, läßt den Herrn Kommerzienrat FRIEDEMANN eintreten, zieht die Tür wieder zu.

NATHAN (ist aufgestanden): Schön willkommen, liebster Friedemann.

EICKROTT: 'Tag, Herr Kommerzienrat.

HERR FRIEDEMANN: N'abend allerseits — (sie schütteln sich die Hände). Brrr —: wird Kälte geben über Nacht.

EICKROTT: *Hope it.* War ja grauenhaft, der Dreck.

NATHAN: Ja: impertinent, der Schnee.

HERR FRIEDEMANN: Sternklar. Wird wohl Glatteis geben .. .. ..

NATHAN: Hast du dir nun überlegt, Schwager?

HERR FRIEDEMANN: Jee — was ist da groß zu überlegen. Scheint 'ne sichre Sache. Aber mager! (mit der Linken, die von Diamanten blitzt, auf dem Bauch klavierend) mager! — Wird viel Kapital schlucken.

EICKROTT: Mager? — Gegenteil! (Herrn Friedemanns Bauch antippend) Point wie Ihrer! (sie lachen) . . . Denken Sie: Baumaterial! Metalle! heutzutage! — Was wirft Monier

ab! der schon! mit dem Quark von Draht-Zement! — Blos kein *steam* in Deutschland! Soll'n mal sehn: Amerika!

HERR FRIEDEMANN (zu Nathan): Mehr wie fufzigtausend werd'ich sowieso kaum frei haben; höchstens achtzig. Werden achtzigtausend dir was nützen?

NATHAN: Wenn sie baar sind? —

Es klopft. Rudolf läßt die BRÜDER WÄCHTER eintreten.

NATHAN: Ah, Ihr Diener, Herr Baumeister. Darf ich bekannt machen die Herren — (vorstellend) Herr Regierungsbaumeister Wächter — Herr Kommerzienrat Friedemann — Herr Doktor Wächter — (man verbeugt sich).

EICKROTT: *Evening*, Doktor. N'abend, Herr Baumeister.

NATHAN: Entschuldigen die Herren, daß meine Tochter mit der Toilette noch nicht fertig; muß im Augenblick erscheinen.

HERR FRIEDEMANN: Nun, Herr Baumeister: die Patente sind schon alle 'raus?

PETER: Amerika fehlt noch.

EICKROTT (eifrig): Ist natürlich sicher!

PETER (die Hände in die Hosentaschen steckend): Wird wohl...

Es klopft. Rudolf läßt Herrn Kommissionsrat VON WENZEL eintreten.

EICKROTT: Servus, Herr Rat. Sehr willkommen meinem Schwiegervater.

NATHAN: Außerordentlich, Herr Hofrat; ungemein liebenswürdig Ihre Bemühung. Darf ich bekannt machen — (vorstellend) Herr Regierungsbaumeister Wächter, Herr Doktor Wächter — Herr Hofrat von Wenzel — (man verbeugt sich).

HERR FRIEDEMANN (gemütlich): N'abend, Herr Kommissionsrat.

HERR V. WENZEL (förmlich): Guten Abend, Herr — Rat...
(Es bilden sich zwei Gruppen: mehr im Hintergrund Eickrott, Herr v. Wenzel, Nathan und Herr Friedemann, rechts im Vordergrund Ernst und Peter.)

PETER (halblaut): Was der Alte mich blos immer zu regierungsbebaumeistern hat!

ERNST: Laß doch, Peter. Ist ja Nebensache .. .. ..

NATHAN (zu ihnen tretend): Also, Herr Regierungsbaumeister: wenn noch der Herr Krause zuschlägt und Sie einverstanden sind

ERNST (ihn unterbrechend, deutet auf die Ampel über dem Schreibtisch): Feines Stück, Herr Nathan. Alt! Echt!

NATHAN (verständnislos): So —? (dann rasch) jaso: sehr feines Stück! — (Auf beide Ampeln deutend, liebevoll) Hat mir meine Thora neulich mitgebracht (wichtig tuend) zu Weihnachtsabend.

ERNST (auf Peter blickend): Ah — (nickt leise).

PETER (trocken): Blos die Glühlichter müßten ab.

NATHAN: Also wenn Sie dann, Herr Doktor, freundlichst bereit sein wollten, meine Thora zu Tische zu führen?

ERNST (sich leicht verbeugend, mit Betonung): Sehr bereit, Herr Nathan; sehr . . .

Es klopft. RUDOLF führt Herrn KRAUSE ins Zimmer, läßt die Tür halb offen, kommt bald darauf mit einer Flasche Sherry herein, schließt die Tür, geht in den Speiseraum. Herr Krause hat sich, etwas linkisch, allerseits verbeugt beim Eintritt.

EICKROTT (ihm die Hand gebend): Bitte bitte, Herr Krause; völlig zwanglos, *please*. (Ihm die Schulter klopfend) Schön von

Ihnen, daß Sie kommen. Darf ich vorstellen, bitte —: Herr Rentier Krause — Herr Hofrat von Wenzel.

HERR KRAUSE (kurz nickend): Angenehm. (Herr v. Wenzel verbeugt sich).

EICKROTT: Herr Kommerzien — (Da Herr Friedemann die Hand zum Gruß hebt) Ah, die Herren kennen sich?

HERR KRAUSE: Habe die Ehre; ja — (verbeugt sich, ohne die Hand zu geben).

EICKROTT (mit ihm an den Schreibtisch tretend): Naa, Greis?

HERR KRAUSE: 'Tag, Herr Banquier.

NATHAN: Ganz ergebenster Diener, Herr Krause.

EICKROTT (weiter vorstellend): Herr Regierungsbau-

PETER: Bin nicht Regierungsbaumeister, Herr; ich pfeiff auf die Regierung!

EICKROTT: Ah, a ja! na *pardon, Sir!* — Also: Herr Privatbaumeister Wächter. (Ernst vorstellend) Herr — Wächter.

HERR KRAUSE (Ernst die Hand gebend): Krause. (Tritt zu Peter.)

HERR FRIEDEMANN (im Hintergrund zu Herrn v. Wenzel halblaut): Schwer reich, Herr Rat — (sie treten gleichfalls zu der vorderen Gruppe).

NATHAN (laut): Wenn Sie also, Herr Baumeister, wie Sie sagten, einverstanden sind mit den neunzig Perzent Gewinnanteil, zehn für Sie —

ERNST (gedehnt): Netto oder brutto? —

EICKROTT (vorbeugend): Laß doch, Greis; nach Tisch! Wir haben Hunger! Wenn der Doktor Luchs nur endlich käme!

HERR KRAUSE (scheinbar ungeschickt): Verzeihen die Herren, daß ich's noch nicht ausrichten konnte. Der Herr Patentanwalt läßt sich entschuldigen; ein plötzliches Geschäft.

EICKROTT (stutzend): Hĕ? — (Einlenkend) Na! Dann geht's auch ohne ihn. Kennen Sie den Doktor?

HERR KRAUSE: Flüchtig. Seit Nachmittag erst.

EICKROTT (liebenswürdig): Haben sich erkundigt?

HERR KRAUSE: Ja.

HERR FRIEDEMANN (die Linke vor den Magen legend): Aber meine Herrn, dann sitzen wir ja sieben zu Tisch!

EICKROTT (lacht): Hhĕ! Abergläubisch?

HERR FRIEDEMANN (lacht gleichfalls): Wir? — Na ja: beim Jeu ist's Jeder! —

NATHAN: Wird ja gleich auch meine Tochter dasein; sind wir acht.

EICKROTT: Ja, wo bleibt denn Thora, *goddam!* — (Zu Rudolf, der soeben eine Platte mit gefüllten Sherrygläsern aus dem Speisezimmer bringt) Rudolf, gehn Sie doch mal Clara sagen, daß sie sich beeilen soll mit meiner Braut!

RUDOLF: Verzeihen, Herr: das gnädje Fräulein hat gewünscht, sich heut selbst zu bedienen, sagte Clara.

EICKROTT (ihm die Platte abnehmend): Dann klopfen Sie mal oben an und sagen meiner Braut: die Herren warten schon, ich ließe bitten! —

Rudolf ab.

EICKROTT (mit der Platte zu Herrn Krause tretend): Na, Herr Krause? Auf die glückliche Hand!

HERR KRAUSE: Danke bestens; nein.

EICKROTT: Kleinen Sherry! Nicht? Sehr feiner Tropfen! Exquisitester Santa Maria. Siebenundachtziger.

HERR KRAUSE: Danke. Bin es nicht gewohnt vor Tisch.

EICKROTT (Herrn v. Wenzel anbietend): Bitte, Herr Rat. (Herr

v. Wenzel nimmt. Dann Herrn Friedemann bietend) *Please, Sir.* (Auch Herr Friedemann nimmt. Dann zu Ernst) Gefällig, Herr — Wächter?

ERNST: Nein, Herr Eickrott; danke.

EICKROTT (zu Peter): Ihnen, Herr Baumeister?

PETER (nehmend): Bitt schön, ja.

EICKROTT (zu Nathan): Greis?

NATHAN: Nein danke, Ralf; du weißt ja.

EICKROTT (nimmt sich selbst ein Glas, dann laut): Gesundheit, meine Herrn —

Drei kurze Klopftöne; RUDOLF tritt herein. Die Herren stehn mit halb erhobenen Gläsern; nur Peter hat rasch ausgetrunken. Eickrott hält noch außerdem die Platte mit den drei abgelehnten Gläsern.

RUDOLF: Das gnädje Fräulein läßt die Herren bitten, immer Platz zu nehmen. Sie wird im Augenblick bereit sein, zu

Ein Schuß dröhnt über der Bühne. Eickrott erschrickt; die drei Gläser fallen klirrend zu Boden. Alle starren eine Sekunde lang nach oben. Nur Ernst Wächter hat sich ruckhaft auf den Kopf gefaßt, steht einen Augenblick wie gelähmt.

NATHAN (entsetzt aufstammelnd): Ralf — (sinkt in den Lehnstuhl) ich bin nicht schuld —

Ein zweiter Schuß fällt.

PETER (beklommen): Ernst —

ERNST (hält, von den Andern unbemerkt, Peter rasch den Mund zu): Schweig! —

Plötzlich Alle nach der Tür. Draußen Frauengekreisch.

(Vorhang)

VIERTER AKT

Der Salon des zweiten Aktes

Hinter der Ottomane steht jetzt nur noch **eine** Palme, sodaß die mit Portièren halb verhängte Ausgangtür zu sehen ist. Durch das Erkerfenster fallen, schräg nach vorn, die gedämpften Strahlen der Vormittagssonne. Die Portière der Boudoirtür ist ganz an die Wand geschoben; durch die Türöffnung gähnt der völlig dunkle Boudoir-Raum. Wenn der Vorhang aufgeht, sind RUDOLF und der Kutscher KARL damit beschäftigt, einen einfachen, durchaus schmucklosen, schwarzen Holzsarg, dessen flacher Deckel übereck in der Höhlung liegt, durch den Eingang in das Boudoir zu schaffen; hinterher, die Schürze vors Gesicht gedrückt, geht CLARA. Man sieht, wie sie drinnen Kerzen anzünden; in dem Halblicht werden zwei Palmen sichtbar. Karl und Rudolf treten wieder heraus.

KARL (gedämpft): Der reine Hundesarg.

RUDOLF (ebenso): Ist Jesetz bei ihnen. Der Alte hat's durchaus so haben wollen.

KARL: Er is' doch aber jarnicht von de frommen.

RUDOLF: Weißt du, unser Alter ist so'n heimlicher. In den Tempel jeht er immer noch. Hat sich vor dem gnädjen Fräulein blos nich recht jetraut.

KARL: Na, denn werd'ich man die Ju-irlande holen.

RUDOLF: Schön . . .

Karl ab, nach links, die Tür hinter sich schließend. Aus dem Boudoir kommt Clara, sich die Augen reibend; tritt zu Rudolf.

CLARA (schluchzend): Sie war so gut! — Sie hat mir immer so viel geschenkt! —

RUDOLF (faßt sie um und streichelt sie): Na laß man, Schatz. Wir kommen Alle mal an die Reih.

CLARA (wie vorher): Du hast — gar kein — Gefühl — für mich!

RUDOLF (küßt sie): Jott doch, Klärchen — (drückt sich ulkig ihre Hand aufs Herz): fass mal an, wie's puppert!

CLARA: Ich bin aber schuld an ihrem (kuckt sich um, dann wichtig) Selbstmord.

RUDOLF: Ach, du bist nich recht bei Jroschen!

CLARA: Ja —! sie hat mir's selbst gestanden gestern Abend!

RUDOLF (ärgerlich): Red kein'n Abwasch, alte Romanlise!

CLARA: Ja —! so hat sie wirklich gesagt! — Clara, sagte sie: kannst du mir in die Augen sehn, Kind? — Ja, mein gnädigstes Fräulein, sagte ich und küßte ihr die Hand. — Wirst du ihm auch immer treu bleiben, fragte sie; nämlich als wie Dir! — Ja, mein einziges Fräulein, sagte ich; so wahr ich christlich bin. — Hast du nicht mit meinem Bräutigam

RUDOLF: Hĕ, du! was? Was hast du mit dem Kerl!

CLARA: Ich? Nein wirklich, Rudolf: wirklich nicht! Ich bin ihm immer weggelaufen.

RUDOLF: Na?! ich sage dir —

CLARA (ihn umhalsend): Wirklich, Rudolf, ja! ich bleib dir treu! — (Sie küssen sich.) Aber hör doch! Also: ja: dann hat sie mich so angesehn — so, weißt du, wie so'n Täubchen, wenn's geschlacht't werden soll — und hat gesagt: O Clara, ich verzeihe dir! — Und hat mir erst den Diamantring schenken wollen — (in das Totenzimmer deutend) den sie noch am Finger hat, den schwarzen —

weil sie sich die Hand damit zerstochen hatte, weißt du; — hat sich aber doch besonnen dann (holt die Agraffe aus der Tasche) und mir blos die Brosche gegeben (streichelt sie) — und hat sich's doch (schluchzt wieder los) dann so zu Herzen genommen — (ihn umhalsend, das Gesicht an seine Brust gedrückt) und wirklich, Rudolf —: ich hab ihm wirklich — blos — — ein — einziges — Mal — mich von ihm küssen lassen — (aufblickend) und will's auch nie mehr wieder, lieber Rudolf.

RUDOLF: Na laß man! (Küßt sie, drängt sie von sich). Werd schon auf dich aufpassen. Wird wohl sowieso jetzt mit dem Staat hier alle sein, wo das Fräulein tot ist. — (Auf die einzelne Palme deutend) Komm jetzt, hilf! —

Sie fassen die Palme an Kübel und Stamm und tragen sie auch in das Boudoir. Gleichzeitig kommen von links, eine lange Girlande bringend: KARL, die Köchin ANNA und das Stubenmädchen BERTHA.

BERTHA (die Tür schließend): Und ich sag dir, Anna: was ich weiß, das weiß ich!

KARL (gedämpft): Nu seid mal endlich still mit euern Klatsch! (Nach dem Totenzimmer weisend) Wenn Die euch hören könnte . . . . .

Sie gehen gleichfalls in das Boudoir. Die Bühne bleibt ein Weilchen leer. Dann kommen Karl und Rudolf zurück.

KARL: Die Bertha red't sich ein, das sei von wejen ihr, daß unser Fräulein

RUDOLF (pfiffig): *Well!* — Ja siehst du, Karl: die Weiber denken, Alles dreht sich blos um sie. Jrade wie

bei deiner Kutsche: Du fährst, und die Räder machen den Schkandal. Die Kläre wollte auch durchaus dran schuld sein.

KARL: I nee! — Is ja'n doller Hecht, der junge Herr.

RUDOLF: Das heißt, bei Clara selbstverständlich kein Jedanke von „so'was"!

KARL (dumm tuend, gedehnt): Na selbst-ver-ständlich! — Würde sich die Bertha schön verbitten.

RUDOLF (auf die Ottomane zeigend): Fass doch mal mit an, Karl —

Sie rücken die Ottomane an die Wand links hinter dem Kamin; stellen das Tischchen und die Sesselchen davor. Inzwischen kommen die drei Mädchen auf die Bühne zurück.

ANNA: Ja, der alte Herr kann ei'm leid tun.

BERTHA: Na, der junge doch auch!

KARL: Der? — Das is ja jarkein Herr. Das is'n verjoldeter Louis.

BERTHA (während die Andern verhalten kichern): So'ne Frechheit! Hier in Jejenwart von unser totes Fräulein! Schämt euch was! — (Da Karl ihr unters Kinn faßt) Jehn Sie ab, Sie alter Bockhopser Sie! (Wieder unterdrücktes Gekicher).

KARL: Nna! Doch besser wie so'n Betthopser! (Neues Gekicher.)

CLARA (Bertha zurückhaltend): Still jetzt! Bertha hat ganz Recht: wir sollten uns was schämen . . . (Die Fingerspitzen an einander setzend, mit entzückter Miene) Aber schön sieht unser Fräulein aus! nicht wahr?

RUDOLF: *Well!*

BERTHA: Himmlisch! (Karl und Anna nicken.)

CLARA (gruselig und wichtig): Mitten ins Herz hat sie sich getroffen, sagt der Medizinalrat, mit dem zweiten Schuß.

ANNA (gerührt die Hände faltend): Jott doch; mitten ins Herz.

CLARA (wichtig): Ja! —

BERTHA: Hat sie denn rein jarnichts Schriftliches — (da Clara den Kopf schüttelt) jar kein Sterbenswörtchen?

CLARA: Keine Zeile.

KARL: Tapfres Mädel, Rudolf.

RUDOLF (nickend): Ja; tatsächlich. Hoch-in-te-ressant.

KARL (nach dem Totenzimmer deutend): Und'n Sarg? Jrade wie für'n Hund!

RUDOLF: Darin, Karl, erlaube, mußt du Lehre annehmen. Darin sind die Juden alle jleich, reichen und armen; kommen Alle in denselbijen Kasten, blos'n Hemde an, ohne jeglichen Schmuckjejenstand.

ANNA: Is doch eijentlich janz scheen und richtig.

KARL: Nna! Ick laß mir mal verbrennen!

BERTHA: Alter Heide Sie! —

Die Tür klinkt; NATHAN und EICKROTT treten ein. Die Dienerschaft verzieht sich in den Hintergrund.

EICKROTT (sie anfahrend): Klatschen? Hĕ?

NATHAN: Bitt dich, Ralf; sie meinen's doch blos gut mit meiner Thora.

EICKROTT: Alles fertig drinne?

RUDOLF: Zu Befehl, Herr. — (Sich an Nathan wendend) Wenn der gnädje Herr erlauben, sollt'ich hier in unser Aller Namen Ihnen unser tiefjefühltestes Beileid auszudrücken mir erlauben.

NATHAN (ihm die Hand gebend, mit erstickter Stimme, während Eickrott in den Erker tritt): Danke Ihnen, Rudolf. — Ihnen Allen. — Ist euch eine gute Herrin gestorben gestern —

RUDOLF (zurücktretend): Ja, Herr . . .

Karl und die drei Mädchen, diese schluchzend, drücken nacheinander Nathan die Hand. Dann Dienerschaft ab . . . . .

EICKROTT: Scheußlich, das Geflenne!

NATHAN (setzt sich in den Lehnstuhl rechts): Wenn du Nachsicht haben wolltest, Ralf — mit einem alten Manne — dem Gott sein Einziges genommen hat.

EICKROTT (sich ins Zimmer wendend): Ach was „Gott"! — Mir etwa nicht? — (Im Schreiten) Warum nimmt sie sich das Leben gleich! — Hätt doch mit mir reden lassen! — Eigensinn verrückter!

NATHAN: Wenn du doch nicht schmähen möchtest, auf das Unglück meines Kindes, Ralf. Hast du selbst doch Schuld an ihr.

EICKROTT: Ach was „Schuld"! (Nach draußen weisend) Der Kerl hat Schuld! Ich laß mir Keinen ins Gehege kommen . . .

NATHAN (mehr für sich): Wer's nur sein mag? daß sie nicht ein Zeilchen hinterlassen hat.

EICKROTT (finster): Sei du froh, daß die Geschichte aus der Welt ist.

NATHAN (klagend, aber gefaßt): Gäb ich zehn Geschichten, wenn sie mir geblieben wär auf meine alten Tage! (Nach der Ottomane weisend) Ist nun alles kahl geworden über Nacht, und kalt. (In den Erker weisend) Tut mir weh der Sonnenschein; wie ihr gestern weh tat ihre Hand, von dem Unglücksdiamant, dem schwarzen Ring! Werd'ich einsam in die Grube fahren müssen — (Eickrott tritt in das Totenzimmer; Nathan blickt ihm nach, voll Haß) — oh der Hund — der fremde Hund . . .

EICKROTT (wieder auf die Bühne tretend): Hätt'st ihr wohl 'nen schönern Sarg besorgen können! Scheußlich! Richtige alte Nasenquetsche!

NATHAN: Gott doch, Ralf: ich bitt dich: die Verwandten.

EICKROTT: Was, Verwandten! Geben die Verwandten dir 'nen Pfennig für dein Kind? — Schippen haben sie geworfen! über Luxus geschimpft! daß du sie verzogen hast, das Goldkind, die Prinzeß! — Du bist schuld, werden sie sagen!

NATHAN (schwer erschrocken): Ich —

EICKROTT: Frag mal deinen Friedemann: Schwager, willst du mir die Firma retten? deck mir meine Defizits?! — Wirst schon sehn dann. Will mich gern zurückziehn mit dem Baumeister

NATHAN: Gott doch

EICKROTT: Und dem Herrn von Wenzel

NATHAN (angstvoll): Nein, Ralf! bitt dich!

EICKROTT (gnädig): Na, nu flenn nicht! Bin nicht so . . . . . .

NATHAN (zaghaft): Ralf —?

EICKROTT: Hĕ?

NATHAN: Möchtest du mir wohl 'ne Liebe tun?

EICKROTT: Und?

NATHAN: Geh, Ralf: weil es mir zu weh tun würde: zieh ihr, bitte, die Ringe von den Fingern.

EICKROTT: Laß die Dinger doch dran!

NATHAN: Bitt dich, Ralf: du weißt doch: die Gemeinde. Darf doch Keiner Gold noch Edelstein mit in die Grube nehmen.

EICKROTT: Auch so'n alter Schacherwitz . . . (Geht in das Totenzimmer.)

NATHAN (mühsam, vor sich hin): Herr Gott Einziger, verzeih . . . . .

EICKROTT (mit den Ringen in der flachen Hand zurückkommend): Hat sie ihren Willen doch noch durchgesetzt — (den Verlobungsring aufnehmend) Katze die! — (Reicht ihn Nathan hin) Da, Alter.

NATHAN: Mög dir's Gott vergelten, Ralf — (küßt den Ring und steckt ihn an den linken kleinen Finger).

EICKROTT (sich den Diamantring auf den rechten kleinen Finger zwängend): Na du Krott, so geh doch!

NATHAN (ängstlich): Was denn, Ralf! Du wirst ihn doch nicht tragen etwa?

EICKROTT (läßt ihn in der Sonne blitzen): Na, warum denn nicht?

NATHAN: Tu's nicht!

EICKROTT (sarkastisch): Steht mir doch ganz gut! — Zur Erinnrung, daß Ralf Eickrott auch mal unglücklich

verliebt war, *well!* —

NATHAN: Tu ihn ab, Ralf; hör mich!

EICKROTT: Noch so'n Judenmärchen?

NATHAN: Weil —: der Ring ist — von dem Andern!

EICKROTT: Hĕ?

NATHAN: Den sie doch geliebt hat, Ralf; sie hat es mir gestanden.

EICKROTT (kurz, rauh): *Goddam!* Wer?!

NATHAN (ärgerlich): Gott doch, nein: doch nicht den Namen! Blos doch, daß er ihn geschenkt hat.

EICKROTT (auf den Diamanten niederstarrend): Hat sie mich ja schön beschwindelt — „edel“ — (bitter lachend) hhĕ! — (Schlägt auf den Ring) Werd'ich mir den Kerl vielleicht mit angeln! Ihn ihr nachschicken, Greis! — (Die Stellung des Duellschützen annehmend) Hab 'ne sichre Hand, Verehrter —

Drei kurze Klopftöne. Nathan schrickt auf.

EICKROTT (laut): Herein! —

RUDOLF kommt, die Tür halb offen lassend.

RUDOLF (zu Nathan): Gnädjer Herr — die Herrn Jebrüder Wächter lassen fragen, ob sie sich erlauben dürften, schon so früh zu stören.

EICKROTT: Wirklich *shocking!* — Aber

NATHAN: Lasse bitten die Herren.

RUDOLF (zu Eickrott): Herr von Wenzel fragt am Telephon.

EICKROTT (heftig): *Goddam!* warum sagen Sie nicht gleich?!

Eickrott eilig ab. Rudolf langsam hinterher; läßt die Tür wieder offen.

NATHAN (sich erhebend, düster vor sich hin): O Gott Zebaoth — fürchterlich ist deine Hand .. .. ..

Man hört Schritte. Rudolf läßt die BRÜDER WÄCHTER eintreten, schließt die Tür hinter ihnen. ERNST kommt in schwarzem Gehrock, den Cylinderhut in der Linken, PETER in schwarzem Havelok, ohne Hut und Handschuh. Sie nähern sich dem Erker; Nathan bietet ihnen stumm die Rechte.

ERNST: Verzeihen Sie, Herr Nathan, daß wir Ihnen, nach dem jähen Trauerfall des gestrigen Abends, etwas unzart erscheinen müssen; wenn auch unser Besuch die unterbrochenen Geschäfte nicht berühren will.

NATHAN: Bitte, meine Herren: darf ich Sie nicht bitten, Platz zu nehmen. Einem alten Manne — Sie verzeihen, wenn das Stehn mir schwer wird heute — (hat sich wieder in den Lehnstuhl gesetzt; der Sonnenschein beglänzt sie alle Drei).

ERNST (stellt den Hut in den Erker, setzt sich gleichfalls, während Peter stehen bleibt und in das Totenzimmer starrt): Sie dürfen, Herr Nathan, überzeugt sein, daß der schmerzliche Verlust, der Sie betroffen hat, (reicht ihm die Hand hinüber) uns bis ins Innere miterschüttert hat.

NATHAN (Tränen unterdrückend): Dank — o danke, lieber Herr —: es sind die ersten warmen Menschenworte heut zu mir . . .

ERNST (hat scheu die Hand zurückgezogen, faßt sich auf den Vorderkopf; dann ruhig): Mein Bruder hat, Herr Nathan, eine Bitte an Sie.

NATHAN: Werd'ich gerne tun, was ich vermag.

ERNST: Peter!

PETER (aufschreckend): Ja?

ERNST: Gib den Brief —

PETER (in der Brusttasche suchend): Ja — Herr —: ich — hier — (Nathan ein zerknittertes Papier hinreichend) wenn Sie, bitte, lesen wollten —

NATHAN (weitsichtig): Gott — (langt nach dem Augenglas) von meinem armen Kinde?! — (Drückt sich zitternd den Klemmer auf die Nase, liest gedehnt und mühsam:) „Mein Bräutigam — will mich — zur Ehe — zwingen" — (blickt auf, zu Ernst) ja —: der — (voll Haß) der Unmensch der! — (Liest weiter) „Bitte, kommen — hilf" — (plötzlich jäh heraus, zu Peter) Sie —?? (Gebrochen) Sie! — (Der Brief entfällt ihm) O Gott, *Adonáj Elohénu* . . .

PETER (Nathans Hand ergreifend, schüchtern wie ein Kind): Verzeihung — alter Herr! — Wir haben uns — so lieb gehabt — (Ernst hat sich abgewandt.)

NATHAN (tonlos, wie verträumt): — lieb — —

PETER (ihm die Schulter streichelnd): Wenn Sie — wenn ich Ihnen helfen dürfte — überwinden, alter Herr —

NATHAN (starrt ins Leere, dumpf): Bis der Tod hilft — (nickend) nur der Tod — dem Hause Nathan . . . (Plötzlich außer sich, Peters Arm mit beiden Händen umklammernd) Laß nicht Schande kommen, Sohn, auf meinen Namen! Stoß nicht weg den alten Nathan, wenn er bettelt um sein ehrlich Ende! (Steht jäh auf, die Arme zum Himmel erhebend) Laß nicht seine Sünde ihn entgelten, Herr Allmächtiger, daß er hat zu sehr geliebt sein Kind, sein Blut! — (Wieder Peters Arm

ergreifend, mit gebrochener Stimme) Helfen Sie mir meinen guten Namen

PETER (ihn beruhigend und in den Lehnstuhl niederlassend): Ich — herrgott, wie können Sie blos denken — (Hebt den Brief auf) Nicht ein Wort kommt über unsre Lippen — (steckt ihn in die Tasche) nicht ein Wort natürlich von der Sache.

NATHAN (mühsam): Helfen Sie! Versprechen Sie!

PETER: Ja natürlich! Ernst und Ich! Wir Beide!

NATHAN: Und — auch —: (nach dem Ausgang weisend) oh, Sie wissen nicht: der Hund der! — (angstvoll) wenn er droht —: (lauernd, rasch) auch Ihre Metalle bleiben mir? — mir, sag'ich —

PETER: Ja natürlich! Was Sie wollen! Nehmen Sie nur Trost an, alter Herr! Sie machen sich ja selbst entzwei, mit ihrer Angst!

ERNST: Sie dürfen uns, Herr Nathan, blind vertrauen.

NATHAN (scheu, dumpf): O — Sie wissen nicht! — (Erregt zu Peter) Wenn Sie nur nicht so geschwiegen hätten! — Wenn nur Ihr Herr Bruder mir ein Winkchen — gestern wär's noch Zeit gewesen! — (Schlägt die Hände ineinander, sinkt zusammen) O mein Gott, mein armes Kind; ich Narr, ich blinder —

ERNST (hat sich wieder auf den Vorderkopf gefaßt, tritt nun sanft zu Nathan, während Peter in das Totenzimmer geht. Gepreßt): Lassen Sie, Herr Nathan! — Sie, Sie haben sich nichts vorzuwerfen; — lassen Sie — (richtet ihn auf).

NATHAN (Peter vermissend, blöd): Wo — ist — er?

ERNST: Er wollte bitten, Ihre Tochter noch einmal sehen zu dürfen; (da Nathan nachwill) ungestört, Herr Nathan. Gönnen Sie ihm, bitte, diesen Abschied.

NATHAN (sitzen bleibend, traumhaft): Abschied . . . (Dann schüchtern) Hat er sehr geliebt mein Kind?

ERNST (ausweichend): Seine erste Liebe .. ..

PETER (wieder auf die Bühne tretend, einen mittelgroßen Revolver am Laufe haltend, sodaß der Kolben, der von Elfenbein ist, nach vorn steht): Dürft'ich eine Bitte tun, Herr Nathan?

NATHAN: Gott doch, Kind: es sind noch die Patronen drin! schießen Sie sich nicht!

PETER (lächelnd, während Ernst zur Seite tritt): Nein, da ist mir mein Leben zu lieb. — (Nathans Hand nehmend) Bitte, schenken Sie mir das Ding, Herr Nathan; Ihnen macht's nur Kummer, glaub'ich.

NATHAN: Ja, in Gottes Namen, Kind: nehmen Sie mit das Mordinstrument. (Steht auf) Werd'ich Ihnen aber lieber doch das Futteral — (geht an ein Tischchen, das links an der Hinterwand steht).

PETER (den Revolver in die rechte Außentasche des Haveloks steckend, halblaut zu Ernst): Wo sie nur den Ring gelassen hat! Er ist nicht mehr an ihrer Hand.

ERNST: Laß doch, Peter. Ist ja Nebensache. Komm jetzt — (nimmt seinen Hut vom Boden auf).

NATHAN (mit dem Futteral ankommend): Wollen Sie nicht lieber doch

PETER: Danke, danke, Herr Nathan. (Sich auf die Tasche klopfend) Steckt ganz sicher hier. (Legt das Futteral auf ein Tischchen am Erker.)

ERNST: Wenn wir jetzt, Herr Nathan, uns zurückziehn dürften —

Die Tür wird hastig geöffnet. EICKROTT tritt erregt herein.

EICKROTT: *Goddam,* meine Herrn: der Herr von Wenzel macht Ausflüchte!

NATHAN (unwillig): Bitt dich, Ralf: so laß doch heut mit den Geschäften!

EICKROTT (die geballte Rechte schüttelnd): Schleicher infamer!

PETER (hat den Ring bemerkt; Ernstens Arm packend): Ernst! da! — (Plötzlich dicht vor Eickrott tretend, heftig) Herr, geben Sie den Ring zurück!

EICKROTT (während Ernst und Nathan auf sie loseilen): Wa'! Ah —! Sie sind —

PETER (ballt die Fäuste): Herr, ich fackel nicht lange!

NATHAN (halblaut, Eickrotts Arm umklammernd): Gott doch, Ralf: die Metalle!

ERNST (Peters Handgelenk fassend, immer in der Linken seinen Hut): Komm zu dir, Peter!

PETER: Den Ring her! oder —

ERNST (zwischen sie tretend, Eickrott ruhig fixierend): Sie werden wissen, Herr Eickrott, daß nach den Gesetzen Geschenke zwischen Liebesleuten nötigenfalls gerichtlich zurückverlangt werden können.

EICKROTT: Ich verbitte mir Ihre Einmischung! Wir werden uns sprechen, Herr!

ERNST: Ich bin jederzeit bereit — (tritt zurück von ihm.)

EICKROTT (hat den Ring vom Finger gezerrt; zu Peter): Äh, da haben Sie den Plunder!

PETER (trocken): Danke, Herr. (Steckt ihn gleichfalls auf den rechten kleinen Finger, will zu Nathan treten.)

EICKROTT: Hĕ? — Wir sind noch nicht zu Ende Beide!

NATHAN (halblaut): Gott doch! Ralf!

ERNST (tritt wieder vor): Wir werden Ihnen, oder Ihrem Herrn Vertrauensmann, bis heute Mittag Punkt Ein Uhr in unsrer Wohnung zur Verfügung stehen.

EICKROTT: *Well, Sir.*

ERNST (verbeugt sich): Ich empfehle mich inzwischen. (Eickrott nickt, tritt in den Erker.)

PETER (Nathan beruhigend): Keine Sorge, alter Herr! wir helfen Ihnen.

NATHAN (hilflos): Oh — Er — Sie —

ERNST (mit sonderbarem Nachdruck): Darf ich bitten, Herr Nathan, nun auch mir zu verzeihen, daß wir Ihnen all diese Trübsal bereitet haben.

NATHAN: Ja. Nein, nein! Sie nicht; ich nicht. Bei Gott ist Verzeihung.

ERNST (gepreßt): Ich danke Ihnen — (drückt ihm die Hand; Peter tut desgleichen.)

Ernst und Peter ab . . .

EICKROTT (sich ins Zimmer wendend): Widerliche Kerls! (Droht ihnen nach) Na warte, Freundchen!

NATHAN (bettelnd): Ralf, du wirst ihm doch nicht Hand anlegen?! Denk an meine grauen Haare, Ralf! an meinen Namen!

EICKROTT: Denk an deine Tochter, alter Narr!

NATHAN: Wenn dir selbst was zustößt! Wenn sich das Geschäft zerschlägt!

EICKROTT (wieder wandernd): Werde gleich noch erst beim Doktor Luchs vorsprechen. Und der Krause ist ja auch noch da; und Friedemann.

NATHAN (immer flehender): Nein doch, Ralf: bedenk doch: die Dépôts! es eilt!

EICKROTT: Warum hast sie angegriffen!

NATHAN: Gott, du bist doch mit verwickelt, Ralf!

EICKROTT: Werd schon rauskommen, Alter; kümmer dich um Dich!

NATHAN: Ralf, erbarm dich! Wenn du ihn zu Tod triffst, ist doch alles vorbei mit unserm Plan!

EICKROTT (wild): Na, dann soll's doch! Bluten soll er mir! Beide! Künstlerpack freches!

NATHAN: Ralf — nein — (klammert sich an seinen Arm).

EICKROTT (ihn abschüttelnd): Geh zum Teufel, *goddam* — Judenseele! — (In das Totenzimmer deutend) Auge um Auge, Greis! verstehst du!? — (Schlägt sich auf die Brust) Hier, Ralf Eickrott! für dein Kind!

NATHAN (erschöpft in den Lehnstuhl sinkend): O, Gott einziger, gerechter — hör ihn! —

EICKROTT (ihm die Schulter klopfend): *Well,* Greis! Hab 'ne sichre Hand, Greis! (Lachend) Werd ihm blos die Hand zerschießen! — Wird noch froh sein, wenn wir ihm blos Netto geben. (Nach dem Ausgang drohend) Warte, Kerl!

NATHAN (matt): Nicht die Hand, Ralf! Handle menschlich! Sieh: er sorgt noch mit für seinen Bruder!

EICKROTT: Ja, dem werd'ich die Zähne stutzen! Schandmaul verkniffenes!

NATHAN (händestreckend): Ralf! Ich bitt dich!

EICKROTT: Schluß! — Geh beten, Greis! — *Good bye!* — (Hat ihm spaßhaft die gefalteten Hände geschüttelt, geht der Tür zu.)

(Vorhang)

FÜNFTER AKT

Arbeitszimmer der Brüder Wächter

Wie im ersten Akt; nur auf dem Tisch vorn in der Mitte der Bühne liegt neben den Wassergläsern Thoras Revolver, auf dem Klavierbord eine Reitpeitsche. Durch die Fenster glänzt golden die kalte Sonne des Wintermittags. Am Klavier sitzt ERNST; auf dem Diwan, in der Mitte der rechten Kante, PETER, zu Boden blickend.

ERNST (gedämpft, ein Notenheft weglegend): Ja, der Beethoven macht einem Alles klar — (blickt zu der Totenmaske hinauf).

PETER (tonlos): Zuweilen.

ERNST: Soll ich dir noch etwas spielen?

PETER (bedrückt): Nein. Danke, Ernst .. .. ..

ERNST (steht auf, klappt den Klavierdeckel zu, stellt seinen Stuhl an den Schreibtisch zurück, tritt vor Peter): Ich muß dir etwas sagen, Peter.

PETER: Hm?

ERNST: Du mußt aber ruhig bleiben.

PETER: Nicht von der Toten, Ernst. Laß, bitte.

ERNST: Nichts, was dich kränken kann.

PETER: Ich mach mir selber schon genug Vorwürfe.

ERNST: Du —?

PETER: Na ja: ich bin doch schuld an ihrem Tod.

ERNST: Schuld — schuld —: wie kann man so anmaßend reden! — Wenn sich ein Einzelner Schuld geben könnte, wäre Ich es.

PETER: Du? — Wieso —

ERNST: Ich — hm — nein; ich nicht. Es ist mir da noch etwas unklar. Sonst müßt'ich sagen: (faßt sich auf den Vorderkopf) Ich habe sie dazu gereizt.

PETER (mit Grauen): Ernst! —

ERNST (stockend): Ich war gestern Nachmittag bei ihr, um ihr klar zu machen, daß sie dich aufgeben müßte. Das hat den Anstoß gegeben.

PETER (brütend): Das — (blickt auf, mit schwerem Vorwurf) Ernst — wie konntest du das tun! — (Tippt sich auf die Brust) Hier ist etwas stumpf geworden.

ERNST (ihm sanft durchs Haar fahrend): Laß. Der Stoß trifft Jeden mal. (Schwer, für sich) Er stellt uns auf die Probe.

PETER (trüb): Mir hat er mein Glück entzwei gestoßen.

ERNST (herb): Nein! — (Weist auf das Modell hin; milder) Sei klar: da ist dein Glück. (Gepreßt) Du brauchst kein zweites Wesen, um dich ganz zu fühlen.

PETER (rauh): Du weißt nicht, was ihre Liebe mir war.

ERNST (ihn wieder streichelnd): Doch, Peter — doch —: eine Lust war sie dir! — Das ist nicht Liebe, lieber Peter.

PETER (sich erhebend): Laß! Es ist mir noch zu frisch . . . (Tritt weg, starrt auf den Revolver nieder). Und diese Willenskraft! Zwei Schüsse, Ernst! Ich hätt's nicht fertig gebracht: so in die Brust.

ERNST: Ja — (halb geringschätzig) überweiblich . . .

PETER (an dem Diamantring drehend, mit gedämpftem Vorwurf): Ernst, Ernst, du hast nicht menschlich gehandelt.

ERNST (rauh): Ich habe unklar gehandelt.

PETER: Du hättest ihr doch ansehn müssen

ERNST: Nein — was zu sehen war, hab ich gesehn. Es ist da etwas — etwas — (unterbricht sich) Peter, laß den Ring: er blendet mich. (Peter fängt zu schreiten an) . . . Ich

war zu blind in meinen Willen verliebt; der Mensch muß verstehen, zu müssen . . .

PETER: Wir leben zu einsam, Ernst. Du mußt dir wieder mehr Gesellschaft

ERNST: Nein, das ist es nicht. Menschenkenntnis hab' ich eher zu viel! — Es muß da etwas Dunkles mit im Spiel gewesen sein. Etwas, weißt du: hast du nicht bemerkt, daß der Alte uns vorhin etwas verschwieg?

PETER: Ach, dein ewiges Mißtraun.

ERNST: Ich kann es nur noch nicht erkennen. Sie muß es gestern, als ich mit ihr sprach, auch selbst noch nicht gewußt — (sich auf den Vorderkopf fassend) und — weißt du: als der erste Schuß fiel, klang mir's deutlich, als habe Jemand „Gott" gerufen — (auf den Revolver deutend, grüblerisch) das hat den Hahn da losgedrückt.

PETER (unwirsch): Der Alte wird es gerufen haben.

ERNST: Nein; völlig visionär. Der Alte rief nur „Ralf" und „schuld". Es muß da etwas Dunkles zwischen den Beiden

PETER (sich in seine Zimmerhälfte wendend): Na, das ist doch klar: Geschäftsleute —

ERNST (versonnen): Nein; kein Geschäftsgeheimnis . . . . .

PETER: Jetzt muß er übrigens bald kommen. Er wird doch keinen Dritten einweihn?

ERNST: Dann schlüg'er sich ja selber ins Gesicht. Er wird uns wohl à la Cowboy fordern . . .

PETER: Du, sag mal — hm — du sagtest —; schießt er wirklich so gut?

ERNST (die Reitpeitsche vom Klavierbord nehmend, langsam): Er

pflegte auf Cœur-Aß zu wetten — (geht nach vorn).

PETER: Hm . . .

ERNST (vorn an den Mitteltisch gelehnt): Du willst ihm doch nicht etwa (spöttisch) Satisfaktion geben?

PETER: Na, das bin ich ihm doch schuldig!

ERNST: Du bist wohl — hm: entschuldige. Willst dich wohl übern Haufen schießen lassen?!

PETER: Wird nicht gleich so schlimm ablaufen.

ERNST (nimmt ihn bei der Schulter, immer die Reitpeitsche haltend): Nu sag mal, Peter — Du! — du willst Dein Leben — (weist auf das Modell hin) da Das Alles — dieses Rowdys wegen in die Schanze schlagen??

PETER: Na, du hast doch selber dich bereit erklärt!

ERNST: Ich —: das ist doch himmelweit was Andres! — Übrigens: für Den da bin auch Ich mir zu schade.

PETER: Lächerlich! Hier handelt sich's um Rache! Mensch ist Mensch.

ERNST: Willst Du dich etwa rächen?

PETER: Na, doch Er! Auf andre Weise kann er mir doch nicht ans Leben.

ERNST: So? — Wieso denn nicht? — Wenn du ihm zuviel bist auf der Welt, soll er dich doch töten!

PETER: Lächerlich!

ERNST: Durchaus nicht, lieber Peter. Wenn ein Mensch mir wirklich so ins Leben greift, daß sein Tod mir nötig ist: nun, so töt'ich ihn eben!

PETER: Ach „nötig"; Redensart! Man muß doch nicht gleich töten wollen.

ERNST (mit der Reitpeitsche schwippend): Andre Rachsucht ist

Eitelkeit! Komödie! Mangel an Selbstgefühl! verdient die Peitsche! oder ausgelacht zu werden.

PETER (den Revolver vom Tische nehmend): Na, dann sag ihm mal nachher: Bitte, Herr — hier — schießen Sie mich tot!

ERNST (nimmt ihm den Revolver aus der Hand): Ja, das sag ihm nur! klar! Auge in Auge! Sollst mal sehn, ob er dir noch ans Leben will. — Übrigens: ich will das Ding doch lieber nicht hier liegen lassen — (geht an den Schreibtisch, legt die Reitpeitsche hin, schließt die Waffe in den Spindenaufsatz, steckt den Schlüssel in die Westentasche). Ja, du: so ein Mord, der nötig ist, braucht keine Sekundanten-Staffage.

PETER (im Gehen, die Hände in den Hosentaschen): Soll sich wohl ins Zuchthaus sperren lassen?

ERNST (erregt): Jawohl! — Wenn seine Tat ihm wirklich unumgänglich nötig ist, fragt er seine Freiheit nicht erst um Erlaubnis! — (Setzt sich an den Vordertisch; dann düster) Glaub nur, Peter: ich hab das heute Nacht sehr in mir durchgedacht! und möchte nicht zum zweiten Mal ein Menschenleben vernichten helfen! — (Trocken) Übrigens: für Morde, die so notgedrungen sind, erkennt kein Schwurgericht auf Zuchthaus.

PETER: Na, Gefängnis wird ihm auch nicht gefallen.

ERNST (aufstehend, heftig): So soll er's lassen! So hat er kein Anrecht an fremdes Leben! So ist es ihm nicht ernst um seine Not! — Wenn mein Gefühl mich zwingt, Blutrecht zu üben, Mensch gegen Mensch ums nackte Dasein: so scheid'ich aus aus der Gemeinschaft der Mitmenschen! so ist es recht, daß sie mich

einsam machen! so schließ ich selbst mich aus! so will ich einsam sein! (weist zu der Maske Napoleons hinauf) noch einsamer, als Der da war, der Massenmörder Bonaparte.

PETER: Ach, Tiftelei! Du willst blos wieder predigen.

ERNST (herrisch): Sei still! — (Schlicht, kalt) Der Name Mensch ist mir heilig. Wie Freiheit und Leben mir heilig sind. Und darum (hitzig) spielt man nicht damit! Und wenn man sich daran vergreifen will, so muß man sich auch opfern können! so muß die Tat mir das wert sein! so tut sie Gott durch mich! verstehst du?!

PETER: Ach, „Gott"! laß Gott in Ruh!

ERNST: Jawohl! Sonst ist man nicht zu solcher Tat berufen! ein Tier! kein Mensch! — (Sich mehrmals heftig auf die Brust schlagend) Was weißt Du überhaupt von Einsamkeit! du stehst und schaffst! — (Schmerzhaft laut) Es ist ja gleich, wo man die Langeweile fühlt! Es ist ja überall Gefängnis! Ja, davon fühlst du nichts, du (abgedämpft) Gotteskind —

PETER (verlegen): Was du blos immer jetzt mit Gott hast. Grade wie der alte Jude. Was ist denn (schwenkt die Rechte) „Gott"!?

ERNST (greift sich langsam auf den Vorderkopf; beklommen, mehr für sich): Gott ist — das Unklare —

PETER (verloren): Wie? Wieso — (bleibt stehen, das Modell betrachtend).

ERNST (tief aufatmend, pastoral): Nun —: Gott —

PETER (ganz mit sich beschäftigt): Du, weißt du, Ernst: (zeigt nach dem Grundriß) es ist doch eigentlich ganz natürlich, daß die Renaissance-Leute die Centralbau-Idee noch nicht voll-

kommen verwirklichen konnten. Mit ihren Kirchen: denk dir: Altar in der Mitte: da hätte der Pfaff ja der halben Gemeinde den p. p. Rücken zudrehn müssen.

ERNST (hat lächelnd zugehört): Du meinst: wenn dein Theater nun zustande käme, könnte daraus ebenso ein neuer Baustil wachsen, wie damals aus dem Kirchenbau?

PETER: Natürlich! Ist auch eigentlich ganz zweckentsprechend, daß meine Form noch so'was Kirchliches hat.

ERNST: Das steckt uns wohl noch aus dem Pfarrhaus her im Blut.

PETER (lebhaft): Mir, du, nicht! — Ist doch zugleich auch weltlich genug. Der bunte Glasstoff, denk doch! und Metall-Architektur! Die ganze neue Ornamentik! Herrlich! — (Tonwechselnd, sachlich) Nein, ich meinte: schließlich muß die Bühnenkunst, und überhaupt die Kunst, dem Volk doch mal die Religion ersetzen — ähnlich wie in Hellas seinerzeit und Indien, blos zielklarer heute, und nicht mehr blos fürs vornehme Volk!

ERNST (ungläubig): Hm — (Dann lächelnd) Was wohl unser Vater sagen würde, daß sein Sohn die Kirchen kaltstellen will.

PETER: Übrigens: Du, weißt du: was du da vorhin gesagt hast, ist doch eigentlich Unsinn. Gott ist doch ebenso gut das Klare.

ERNST (achselzuckend): Na selbstverständlich. Das ist ja das Rätsel —

Die elektrische Türglocke tönt,
dreimal kurz schrillend.

PETER: Aha! da ist er schon . . .

Ernst geht zur Tür rechts, schlägt den Vorhang zurück und öffnet; Herr KRAUSE und Herr Dr. LUCHS erscheinen.

ERNST (erstaunend): Ah —

PETER (desgleichen): Nanu, Herr Doktor?

ERNST: Willkommen, meine Herren.

HERR KRAUSE: Guten Tag.

HERR DR. LUCHS: Verbindlichsten — (man schüttelt sich die Hände).

ERNST (auf den Tisch vorn in der Mitte weisend): Wir bitten Platz zu nehmen. Was verschafft uns die Ehre? (Man setzt sich: Herr Krause auf den mittleren Stuhl, Herr Dr. Luchs auf den Stuhl rechts, Ernst auf den Diwan, Mitte der rechten Kante).

PETER (hat das Rauchzeug geholt): Gefällig?

HERR KRAUSE: Danke. Bin es nicht gewohnt Vormittags.

PETER: Sie, Herr Doktor?

HERR DR. LUCHS: Na! Zigarettchen, bitte. (Peter bleibt zunächst ein Weilchen stehen, geht dann auf und ab, die Hände in den Hosentaschen.)

ERNST (gleichfalls eine Zigarette nehmend): Nachricht aus Newyork?

HERR DR. LUCHS: Noch nicht. Tut aber nichts. Patent ist sicher.

HERR KRAUSE: Unser Besuch geht von mir aus.

ERNST: Sehr verbunden.

HERR KRAUSE: Ich habe bei Herrn Doktor Luchs Auskünfte eingeholt, auf welche hin ich mir erlauben möchte, Ihrem Herrn Bruder näher zu treten.

ERNST: Mein Bruder pflegt Geschäftliches durch mich besorgen zu lassen.

HERR DR. LUCHS: Herr Krause weiß bereits.

HERR KRAUSE: Ich habe auch Gelegenheit genommen, im Anschluß an den gestrigen Abend, mich gleich noch mit Herrn Kommissionsrat von Wenzel auseinanderzusetzen.

ERNST: Herr von Wenzel schien geneigt zu sein.

HERR KRAUSE: Ich habe Herrn von Wenzel veranlaßt, zurückzutreten.

ERNST (verstehend): Ah — (Peter kommt näher, tritt in Ernstens Zimmerhälfte).

HERR KRAUSE: Soviel ich weiß, hat F. L. Nathan zehn Prozent Gewinnanteil geboten.

ERNST: Wir werden natürlich auf Brutto bestehen.

HERR KRAUSE (den Einwand scheinbar überhörend): Für sich und seine Hintermänner also neunzig!

ERNST: Ja.

HERR KRAUSE: Haben Sie Verbindlichkeiten gegen F. L. Nathan?

ERNST: Geschäftlich keine.

PETER: Na, das heißt

ERNST: Weiß schon, Peter; laß nur.

HERR KRAUSE: Ich habe Herrn von Wenzel überzeugt, daß ihm ein kleines Abstandsgeld mehr Vorteil bringt.

ERNST: Das heißt, Sie wollen mit Herrn Nathan allein vorgehen?

HERR KRAUSE: Es steht wacklig mit dem Hause Nathan.

ERNST: Wie —?

HERR KRAUSE: Wird wohl fallen; an Entkräftung; wenn nicht schlimmer.

ERNST: Ah — hm. Peter, merkst du?

PETER (unwirsch): Börsenklatsch!

HERR KRAUSE: Doch wohl nicht. Auch der Selbstmord seiner Tochter gestern

PETER (schärfer): Lächerlich!

HERR KRAUSE: Soll ja unerhörten Luxus

PETER (heftig): Klatsch verdammter! Freigebig war sie! Reiches Mädchen! Ganz natürlich!

ERNST: Laß doch, Peter. Ist ja Nebensache.

PETER (wegtretend, knurrig): Hm . . .

HERR KRAUSE: Ich bin bereit, die industrielle Verwertung der Patente des Herrn Baumeisters selbst in die Hand zu nehmen, ohne das Haus Nathan. Ich biete Ihnen (zögernd) dreißig Prozent vom Reingewinn —

ERNST (kühl): Das ist sehr menschenfreundlich; aber —

HERR KRAUSE (bieder): Ich tue nichts umsonst! — Lächelnd) Man sagt mir nach, ich habe eine Glückshand; ich stelle Ihnen eine Bedingung.

ERNST: Nun?

HERR KRAUSE: Herr Doktor Luchs hat mir auch noch von andern Plänen Ihres Herrn Bruders gesprochen: einem neuen Theater — (deutet nach dem Grundriß) das da wohl?

ERNST (ist aufgestanden, tritt erregt zu Peter; halblaut): Peter!

HERR KRAUSE: Ich stelle die Bedingung, daß Sie mir, wenn Ihre Pläne fertig sind zur Ausführung, die Vorhand bei dem Unternehmen lassen.

PETER (Worte suchend): Was — Herr —

HERR KRAUSE: Krause.

PETER: Herr Krause! Was — (zeigt mit der Linken nach der Wand, die Rechte in der Tasche behaltend) Sie wollen — Das da — Das — zur Ausführung —?

HERR KRAUSE: Wenn Ihr Kalkül zutrifft —

PETER (haut ihm entzückt auf die Schulter, die Rechte immer in der Tasche): Sie sind ja ein Juwel von Mensch! —

HERR KRAUSE (sich erhebend, mit verschmitztem Lächeln): Nur ein deutscher Geschäftsmann — (schüttelt ihm die Linke).

ERNST (Herrn Dr. Luchs die Hand reichend, herzlich): Danke Ihnen, Herr Doktor.

HERR DR. LUCHS (steht gleichfalls auf): O bitte. Nur Geschäftspflicht. Ganz auf meiner Seite.

HERR KRAUSE (vorsichtig zu Peter): Ich irre doch wohl nicht, daß Sie die Sache lediglich als Architekt auffassen?

PETER: Na, wie denn sonst?

HERR KRAUSE: Ich darf zum Beispiel, wenigstens zunächst, aus dem Theater ein großes Balletthaus machen? für Pantomimen und dergleichen?

PETER: Na ja natürlich! selbstverständlich! Der Grundriß paßt ausgezeichnet dafür.

HERR KRAUSE (sich an beide Brüder wendend): Ich habe also Ihre bindende Zusage?

PETER: Ja natürlich!

ERNST: Doch nicht ganz, Herr Krause; (da Peter widersprechen will) laß nur, Peter. Wir stellen gleichfalls eine Bedingung.

HERR KRAUSE: Und?

ERNST: Sie fragten, ob wir in Verbindlichkeiten mit dem Hause Nathan ständen.

PETER (betroffen): Ja richtig! ja!

ERNST: Zwar nicht geschäftlicher, doch sozusagen menschlicher Art.

HERR KRAUSE: Nun?

ERNST: Wir haben von dem Hause Nathan manches Liebe empfangen. Sie sagten, daß es schlimm mit diesem Hause stehe. Es schien mir, daß der alte Nathan von der Arbeit meines Bruders seine Rettung hofft; und — (fein betonend) zehn vom Brutto ergäbe doch vielleicht noch mehr für uns, als dreißig Reingewinn! — Wir müssen bitten, ihm die Hand zu reichen.

HERR KRAUSE (etwas betreten): Wenn nur noch zu retten ist!

ERNST (lächelnd): Nun — mit Ihrer Glückshand —

HERR KRAUSE: Wenn er nur nicht schon zu fest — Sie wissen ja — (nach draußen weisend, gleichfalls lächelnd) dem *Well*-Glücksritter in den Klauen sitzt!

ERNST (wie vorher): Heben Sie ihn aus dem Sattel!

HERR KRAUSE (überlegend): Nun — das Haus hat Weltruf; alter Name. Führt mich ein vielleicht; ich habe Söhne. Werde zusehn. Wenn es geht: vielleicht verkauft er mir die Firma und verschmelz'ich unsre beiden Namen.

ERNST: Das wäre sozusagen wohl das Edelste.

HERR KRAUSE: Firma „Krause & Nathan" — garnicht übel.

PETER: Herrlich!

HERR KRAUSE (lächelnd): Das heißt: bis Nathan tot ist, selbstverständlich. Dann natürlich „Krause Söhne"! ohne Nathan.

PETER: Ja natürlich!

HERR KRAUSE: Aber — wie gesagt —

ERNST: Nein: verzeihen Sie, Herr Krause: aber (lächelnd) wie gesagt, wir müßten wenigstens darauf bestehen, daß Sie ihm — ich meine: seinem Namen — sozusagen ein anständiges Begräbnis sichern.

HERR KRAUSE: Wenn uns nur nicht, wie gesagt, der Herr vom Rennplatz dazwischenkommt —

Die elektrische Türglocke tönt.

ERNST (unwillkürlich): Ah — (Peter reckt sich).

HERR KRAUSE (schüttelt Ernst die Hand): Na, abgemacht! Was an mir liegt, soll geschehen. Bestimmt!

ERNST: Wir danken Ihnen herzlich — (geht, während Peter und Herr Krause sich die Hände drücken, an die Tür und öffnet).

EICKROTT erscheint;
nickt auf Ernstens Verbeugung.

EICKROTT (Herrn Krause und Herrn Dr. Luchs anstarrend): Waas — hier trifft man Sie?

HERR DR. LUCHS (sehr höflich): Zu dienen.

HERR KRAUSE (zu den Brüdern): Also nochmals: abgemacht! (Sich verbeugend, halb zu Eickrott hin) Empfehl mich, meine Herrn.

HERR DR. LUCHS: Wünsche allerseits viel Glück! Empfehle mich . . .

Man verbeugt sich. Peter bleibt am Diwan stehen. Eickrott steht noch bei der rechten Hinterecke des Tisches. Herr Krause mit Herrn Dr. Luchs, während Ernst den Vorhang hält, rechts ab.

EICKROTT (sich den Hut aufstülpend, beide Fäuste vor sich auf den

Stock stemmend, Beine breit): Bin ja in ein nettes Gaunernest geraten!

ERNST (tritt wieder in die Mitte; ruhig, scharf): Etwas Anstand, bitte, Herr!

EICKROTT: *Goddam!* Hier Geschäfte hinterm Rücken machen, und dann Anstand pred'gen — *fye!* (spuckt aus).

PETER (reißt die Hände aus den Taschen; wild): Herr, mäßigen Sie sich!

EICKROTT (lacht laut auf): Hhĕ! Netter Mäßigkeitsapostel!

PETER (ballt die Fäuste, sich bezwingend): Herr —! (Ernst geht an den Schreibtisch.)

EICKROTT: War wohl abgekartet, Das — (Ernst nimmt die Reitpeitsche) — mit Ihrem toten Frauenzimmer?!

PETER (einen Wutschrei keuchend) Ah — (ist auf Eickrott losgesprungen, gibt ihm einen Faustschlag ins Gesicht).

ERNST (schreit): Peter!

Eickrott taumelt, einen rohen Klagelaut ausstoßend, rücklings zu Boden; Ernst wirft die Peitsche weg, beugt sich über ihn .. .. ..

PETER (auf sie niederstarrend, tonlos): Ernst — (schlägt sich auf den Vorderkopf, entsetzt) Herr — Gott —: was tat ich, Ernst —

ERNST (knieend, blickt empor zu ihm): Das Unklare .. .. ..

PETER (schlägt die Hände ineinander, bückt sich): Ernst! Er darf nicht tot sein! Sag! —

ERNST (hat ein weißes Taschentuch aus seinem Rock gelangt und es zur Binde zurechtgelegt): Komm! hilf! er ist vorerst nur bewußtlos. (Da Peter immer noch starrt) Das eine Auge scheint zerstört — das linke — (auf Peters Rechte deutend) durch den Ring!

PETER (faßt sich wieder auf den Vorderkopf): Herr — Gott —

ERNST (hat Eickrott die Binde umgeknüpft): Komm, hilf jetzt — (sie fassen an) da auf den Diwan! — (Peter hebt den Körper an den Beinen, Ernst an den Schultern) Kopf ans Ende! daß der Blutstrom ins Gehirn kann .. .. ..

Sie tragen den Verletzten, hinter dem Tisch vorbei, auf den Diwan. Der Kopf liegt so dem Zuschauer zugekehrt, daß er von dem Endrand des Diwans ein wenig hintenüber hängt. Ernst hat bei der Niederbettung den Tisch ein Stück nach rechts vom Diwan weggeschoben, breitet nun die Arme Eickrotts nach den Seiten, sodaß der Körper wie ein Kreuz daliegt; nimmt den Stuhl, der links am Tische stand, und rückt ihn diesem nach; tritt dann zu Peter hinter den Tisch.

PETER (auf den Verwundeten starrend, mühsam): Ja —: nun muß ich ins Gefängnis. (Auf den Grundriß deutend) Grade jetzt! —

ERNST (hat auf die Totenmasken über dem Grundriß geblickt): Tu den Ring ab, Peter; er bringt Unglück.

PETER (ärgerlich): Ach was, Spukgeschichten! Unsinn!

ERNST (tritt zu ihm, faßt ihn um die Schulter): Gib ihn mir! Gieb! — Bringst sonst noch die Tote ins Gerede.

PETER: Was? — Ja. Hm. (Zieht ihn ab, will ihn in die Westentasche stecken.)

ERNST (hält ihm die Hand fest): Nein. Laß, Peter. Gieb. (Schwer lächelnd, langsam) Damit er mir die Langeweile kürzt, wenn ich im Gefängnis sitze.

PETER: Was? — Wieso!

ERNST (nimmt sich sanft den Ring, steckt ihn in die Westentasche

zu dem Schlüssel, mit der andern Hand auf Eickrott zeigend): Wir werden sagen: Ich hab das getan.

PETER: Nie!

ERNST: Doch, Peter. (Deutet auf den Grundriß) Willst du all das umkommen lassen? — Du brauchst Freiheit!

PETER: Du doch auch!

ERNST: Ich — (erzwungen) brauche Genuß! Ich werde meine (verächtlich) Opfertat genießen. (Ihn wieder um die Schulter fassend) Komm, geh jetzt, hol den Arzt!

PETER (wehrt ihn ab): Nein, laß! — Du quälst mich.

ERNST (innig): Denk ans Klare, Peter! Bin ich etwa nicht verantwortlich? — Nur Ich! — Ich hab das doch herbeigeführt! Ich mußte dich doch kennen, ich.

PETER (schwer, für sich): Und — ich — mich . . .

ERNST (mit tiefem Nachdruck): Ja, Peter . . . Und — (einschmeichelnd) nun denk dich in die Zukunft! Du bist Ich! Dein Glück meins! Ich kann mir nicht einmal mein Brot selbst schaffen! Ich bin ein Bettler, wenn du kraftlos wirst!

PETER (voll ihn anblickend, fest): Das ist nicht wahr, Ernst. (Drängt ihn von sich) Laß! — Du willst nur mein Gefühl probieren.

ERNST (noch inniger): Ich will nur meinen Willen haben! Ich werde mir die Richter milde stimmen. Du wirst mir meine Haft erleichtern, Geld mir schicken, für mich arbeiten, noch eifriger als jetzt. (Hinauf zu den Totenmasken weisend) Glaub mir: das würde auch denen gefallen! — Komm, (weist auf Eickrott) hol den Arzt! Rasch! er braucht Hilfe.

PETER (Ernstens Rechte nehmend): Hör, Ernst: (tief bewegt, rauh)

ich versteh dich jetzt, ich danke dir! — (Da Ernst ihm wehren will) Nein, unterbrich mich nicht, ich geh sofort. Du hast mich zu mir selbst gebracht; Das dank ich dir. Und darum will ich nicht dein Bruderopfer; ich will mich nicht von dir verachten lassen — schweig! — (Geht um den Tisch nach vorn) Es ist auch zwecklos, siehst du. (Zeigt auf Eickrott) Wenn er zu sich kommt und vor Gericht als Zeuge gegen uns

ERNST (ihm folgend): Wir sind doch Zwei!

PETER (links vom Diwan stehen bleibend): Nie, sag'ich dir! (Stark, aber ruhig) Hier: Ich bin meine Tat, ich kann mich nicht verleugnen. Und wollt' ich's auch, und würde Dir zu Liebe lügen vor Gericht: Er bleibt ja doch am Leben (Ernst nickt leise vor sich hin) — und wird mir dann erst recht ans Leben wollen, der arme Kerl, mit seinem einen Auge (Ernst nickt nochmals, unheimlich lächelnd). Und siehst du: das Recht könnt'ich nie ihm vorenthalten, jetzt nach Allem, was ich ihm als (zögernd) „Mitmensch“ tat. (Schlicht und fest) Ich hab's getan! Und wenn mich meine Tat zugrunde richtet: nun dann, in Gottes Namen! — (Halb ironisch) Ist das „klar“?

ERNST (aufs neue lächelnd, niederblickend): Hm — (kurz den Kopf hoch) Ja! — (Gibt ihm die Hand) Dann geh! — (Führt ihn an die linke Tür) Rasch! — (Herb, für sich, auf Eickrott blickend, während Peter schon im Nebenzimmer ist) Es — ist — nötig.....

Er nähert sich dem Diwan, fühlt vorsichtig Eickrotts Puls, blickt dann wieder zu den Totenmasken auf, nickt schwer vor sich hin und nimmt den Diamantring aus der Tasche. Peter kommt zurück, schwarzen Schlapphut auf dem Kopf, den Havelok anziehend.

ERNST (den Ring ins Sonnenlicht haltend): Und weißt du, Peter: den Ring, den wollen wir verbrennen! Sieh, wie kalt er blitzt! Willst du dich immer noch dran wärmen? Darüber würde selbst die Tote lachen.

PETER (zögernd): Ich glaube — (kurz, rauh) ja.

ERNST: Dann bitte, bring dein Totenopfer . . .

Peter nimmt den Ring, sie gehen an den Ofen. Peter küßt den Ring, tritt hinter den Schirm, man hört das Schüreisen klappern. Ernst faßt den Türvorhang, Peter tritt vom Ofen weg und reckt sich.

ERNST: So. Nun rasch!

PETER (flüchtig): Ja selbstverständlich. (Sie schütteln sich stark die Hände).

Peter ab . . . . .

ERNST (tritt zurück in die Mitte, sieht einen Augenblick zu Boden, die linke Hand aufs Herz gepreßt; dann entschlossen, hart): Ja! Selbstverständlich! —

Er langt den Schlüssel aus der Westentasche, geht langsam an den Schreibtisch, schließt das Spindchen auf, nimmt den Revolver heraus, prüft die Ladung, nähert sich dem Diwan, während der Vorhang zu fallen beginnt. Nun steht er, seltsam lächelnd, vor dem Liegenden, spannt den Hahn, sagt leise vor sich hin

„In Gottes Namen"

und setzt ihm den Revolver auf das linke Ange. Wenn der Vorhang bis zur Tischhöhe gesunken ist, fällt der Schuß.

Ende.

ÜBERSICHT

Tragik und Drama:

Der Mitmensch:

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG
Deckelzeichnung und Titelmonogramme von Walter Tiemann






A000006815882